

أد - ورد

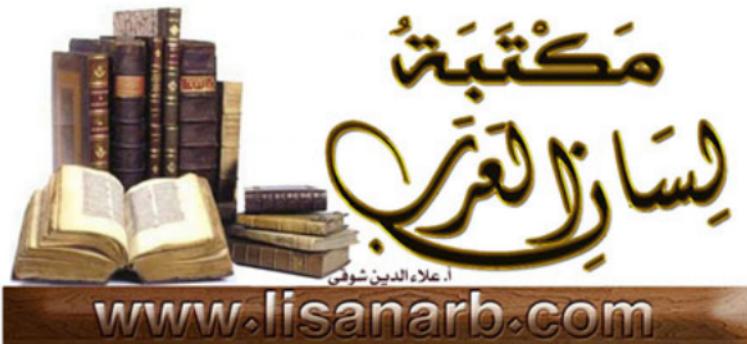
مجلة الثقافة والرطبة المعاصرة

العدد ٩٨
اكتوبر ١٩٩٣

- ♦ المسرح التجريبي: الرقص في مهرجان الجسد
- ♦ محمود درويش: أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسى
- ♦ طه حسين: «في الشعر الجاهلي» / الطبعة الأولى
- ♦ محمود دياب: تراجيديا عربية، حرية مستحيلة



أد - ورد



مَكْتَبَةُ

لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

أدب وفَد

مجلة الثقافة الديموقراطية / شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي

رئيس مجلس الإدارة: لطفى واكيد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمى سالم

مجلس التحرير: إبراهيم أم سلان /
كمال رمزي / محمد روميتش

المشاركون: د. الطاهر مكي / د. أمينه رشيد /
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس /
د. طيبة زيارات / ملك عبد العزيز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير:
د. عبد الحسن طه بدر



الكتاب السادس من مجموعات مكتبة لسان العرب
الرسوم الداخلية للفنان: حسن وهبي

أعمال الصنف والتبرظيب: منفاء سعيد / مسلاح عابدين

المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الحالمي ثروت
الطاولة / ت ٣٩٣٩١١١
الاشتراكات: (لدة ٤ عام) ١٨ جنوبية / البلاد العربية
٧٥ در لار للفرد، ١٦ در لار للمؤسسات / أوروبا وأمريكا
١٠ در لار ب باسم / الأهالى - مجلد أدب ونقد

الأعداد الواردة إلى المجلة لا ترقى لـ حسابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

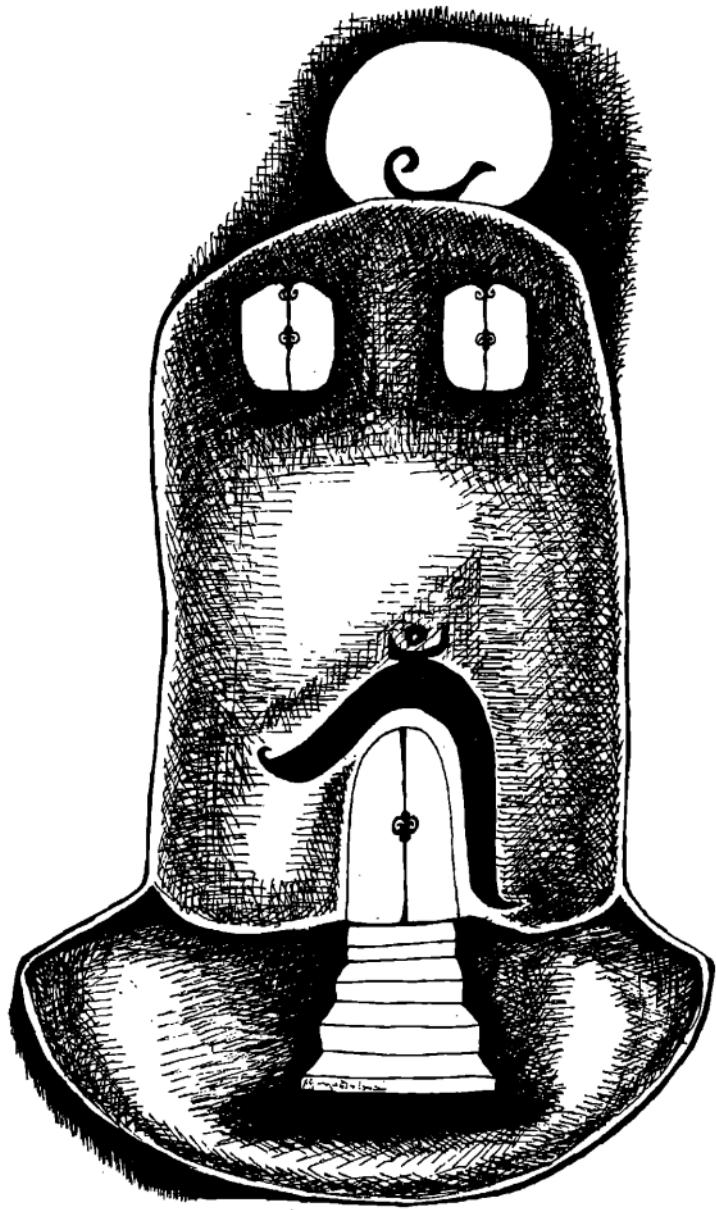
أول الكتابة
المحور ٥
ملف ١: مسرح سيناريو على وجه محمد ديباب
تراثها عربها / حرية مستحبة
أدب ما كتب محمد ديباب
مسير هبة في مسيرة
سعد ادريس
لإعان بالفضل حتى الموت
عبد المختار مردة
غالب شعبت
لعدم مصادر الذر
لما ذكر ديباب أن يموت
أحمد اسماعيل
العلاقة بين الذر والجماعة
صلاح السري
فضايا المجتمع في مسرح ديباب
محمد عبد الله حسين
قصائد ديباب على الحسان
محمد ديباب
بليز جرافيا
٦

□ نصوص □

تصيدها أحد مشر كوكبا على آخر المشهد الا ل وليس
محمد درويش
قصة احر كات ساكلنا .. صمويل بيكيت
ترجمة لتقديم من ابر سدا
٦ عذرون هاما على وجه طه حسين □
طه حسين: الطايب الهاجري
ماهر شلبي قرید
كان هذا الزوج جميلا (لترات من امل)
سوزان طه حسين
تقديم الدیوان الصنیری فی الشعر الجاهلی (طبع و تطہیر)
محمد احمد ذلك الله
* الدیوان الصنیری
* التخلص المصادر من الشعر الجاهلی
طه حسين
٩٧

□ الحياة الثانية □

المسرح التجربی: الرقص في مهرجان الجسد
وليد الخطاب
المسرح التجربی: ابطال الللة
محمد نسيم
قطبیعاً لقطبیعة (الندواد)
مجدى مصطفى
تجربة اورشالثانية للفلسطینیة
عبد العاله ياسين
تجربة، أيها المبدعون لن تحکى
صبرى فراز
سينما الرقص مع الشیطان
يسن مكرم
رسائل من اطلق سراح من أحبه
سهر المصادر
مجلات عربية: الطريق تبدأ مجددا
١٤٠ مرح
كلام مثلثين: نهایم الاحلام
صلاح عيسى
١٤٤



TOT

أول الكتابة

الصراع العربي الصهيوني، وخلفيتها اتفاقيات كامب ديفيد التي فتحت الباب للسلام الزائف والانتقاص من حقوق العرب «فالارض التي رویت بالحقد لا يمكن أن تنبت فيها زهرة حب واحدة...»

أما الجانب الآخر للتراجيديا فهو أن هذه المسرحية الكبيرة بكل معنى يقين ممحوبة حتى هذه اللحظة عن جمهور المسرح، بل إن الهيئة العامة للكتاب حين نشرتها بعد موت مصاحبها قالت عنها إنها أول ما كتب تحرجاً من موضوعها وهو الاتفاقيات الظالمة. وأهم من ذلك تلك القدرة على استشراف المستقبل فسرعان ما غزت إسرائيل لبنان، ودخلت جيوشها لأول مرة إلى عاصمة عربية هي بيروت، لتطارد الثورة الفلسطينية بينما وقفت الأنظمة العربية

حين انتهينا من اختيار مادة هذا العدد من بين مواد كثيرة جاهزة للنشر قلنا لأنفسنا بزهو سوف يكون عدداً قوياً، ، فما أكثر القضايا الشائكة التي يثيرها وما أكثر الشجون.

ففي هذا الشهر - أكتوبر - تحل الذكرى العشرون لرحيل «طه حسين» الذي اكتمل مشروعه الثقافي الفذ، والذكرى العاشرة لرحيل «محمود دياب» الذي لم يكتمل، إذ كان قد بلغ قبل رحيله ذروة من النضج والحساسية الفائقية التي تعد بالكثير، لكنه رحل كأنما احتجاجاً على تدهور الحال وكأنما يتعمد إيذاناً بعد أن كتب مسرحيته التراجيدية «أرض تنبت الزهوز»، والتي بدأت بعد «الزير سالم» لافريد فرج باعتبارها النموذج الأرقى لトラجيديا عربية موضوعها

مؤلف المترجم

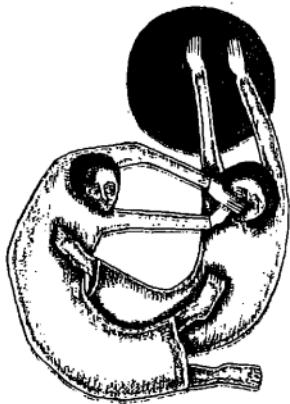
يكتسب المخرج الفلسطيني
فأليبي شعث وهو يحكى لنا عن
تجربة إخراج رواية «محمود
دياب» الأولى لـ«السينما»، كان
محمود يحدّثني أنه لامكان
للحملان في زماننا هذا، فإذا
نستطيع أن نرى الآن أن هذا
التحذير كان موجهاً لامة باكمتها،
أخذت ترتضي دور المظلوم الأبدى
وهي ماجزة أبداً من ود البطل
الواقع عليها.

كان «محمود دياب» الذي
ولم تمحط إلهاج فكرة الحرية
بمعناها المطلق، أبعد ما يكون عن
الاكتفاء بالمعنى الوجودي للحرية
حين اجتنابه عالم
«ستيفنسكي» في أيامه
الأخيرة، بل كتب قصته المصورة
القذ «هندية» ورجل على
حسان، التي نشرها هنا لترى
النور لأول مرة - كانت قد طبعت
في عدد من أعداد جريدة
«الأهالي» لدى إصدارها الأول
عام ١٩٧٨ حين أخذت إدارة
السداد تلا محل «الجريدة»
وتصادرها بسبب انتقادها
لسياسات الحكم بدءاً من الانفتاح
الاقتصادي وصولاً إلى اتفاقيات
كامب ديفيد. كانت الحرية تعنى
في المقام الأول حرية الأرضان ثم
حرية المستقلين (بلح الفرين)
والتي هي منها أفضل تعبر في
مسرحيته «رسول من قرية
تهمة لاستغاثة من مسألة
العرب والسلام» إذ تكشفت له

حقيقة التوجهات الطبقية لنظام
السادات بعد انتصار أكتوبر،
وسياقة الانفتاح الاقتصادي
التي قادت لكامب ديفيد فيما
بعد.

«محمود دياب» مسرحي
ورواية كبير لم تقرأه الآجيال
الجديدة تلك القراءة التي هو
جدير بها كضمير مصر بأكمله،
ونحن نطمئن إذ نقدم عنه هذا
الملف أن يكون عوناً للقراء
والمسرحيين والسينمائيين
الذين يبحثون عن مادة خصبة
لأعمالهم.

وإذ تحل الذكرى العشرون
لرحيل «طه حسين» ومايزال
كتابه «في الشعر الجاهلي»
ممنوعاً من النشر في مصر، فقد
اختبرنا أن ننشر ذلك الفصل
الذي يثير الجدل والاستهان
والشكوك دون أن يكون في
متداول القراء، ودون أن يتمكن
النقد من مناقشة مائة من
أفكار بصورة جديدة، ويقدم له
الدكتور «محمد أحمد خلف
الله» المفكر والباحث القومي
الذى كان هو نفسه طرفاً في
معركة مشابهة في أول حياته
العلمية (نعدكم أن نقدم عنها ملنا
في هذه قادم)، وكلنا أمل أن يحل
القرن الجديد دون أن يكون هناك
كتاب واحد مصدر في مصر وفي
الوطن العربي.



ونقدم لكم في هذا العدد تجربة للمفكر الفلسطيني «عبد القادر يسن» عن ورقة الكتابة التي أنشأها في دمشق ليتدرّب فيها عدد متزايد من الرجال والنساء على فنون الكتابة، وفي سهار العمل - يقول - يسن: اكتسبنا لدى قلل المكتبة الفلسطينية في الأفلام الفلسطينية السياسية والعسكرية والثانية حيث لم يتم تقديم سوى قلة من القادة البورجوازيين في هذه المجالات. وإذا كان طبعينا أن تبايني البورجوازية بأصلها، وتعتبرهم مجرد نماذج لما يمكن أن تقدم هذه الطبقة من التضليلات، فإن اللافت للنظر أن كتاباً ومؤرخاً الكادحين إنبعثروا بهذه الأفلام البورجوازية التي ولدت وفي

فخرية المذكر والتمثيل هي حرية أولية لا تستطيع أمة أن تتقدم وهناك أي حدودان عليها، وما زال أまさها شوط طويلاً لتنخلص من كل ما يحول بيننا وبين «الحركة العقلية العرة». اخترنا لكم فصلاً تصوراً من كتاب «سوزان ملـ حسـين» «معلـ» الذي كتبته بعد موتها زوجها، لتكشف هي نفسها من مروءة حقيقية أمعنت لها واحداً من أجمل كتب السيرة والمذكرات في الأدب العربي، حيث نطل على نوع فريد من مذكرة الأسلوب وممق الرؤى والظواهر في أيام الواجب الذي نذرت نفسها له كحقيقة حيـاه. «تلـلـ سوزان بعد موتها ملـ حـسـين» كانت وحدتها كلية، غير أن ذلك لم يكن هو ما يدلـنى وإنما هي التطيفة، وإنما هو هذا العالم الجديد الذي لم يـدـ لي مكان فيه...»

أهلى». وبطبيعة الحال لم يكن الأندلس أرضاً عربية كما هي فلسطين مثلاً لكنها رمز للفقدان بمستوياته التاريخية والثقافية والوجودية...»

وتقديم لنا الدكتورة منى أبو سنة ترجمة لآخر قصة كتبها «سامويل بيكيت» حركات ساكنة، لأنها قصة مهمة تتبلور فيها كل خصائص عالم بيكيت العبثية التي ربما نجد فيها ترجمة لذلك «الهباء» الذي يتحدث عنه «محمود درويش» وإن كانت دوافع درويش تختلف كلية عن دوافع بيكيت يعبر عن الأزمة الروحية العميقه لعصر العلم والإنسان الآلي.

ومرة أخرى سوف يغضب منا المبدعون لأننا اكتفيتنا بقصيدة محمود درويش وقصتي «بيكيت» ومحمد دياب، والحق أن السبب في هذا الإكتفاء لم يكن فقط المستوى الرفيع للقصيدة والقصتين، وإنما أيضاً لأننا كنا نود أن نتابع بقدر الإمكان مهرجان المسرح التجريبي ونعرض لكم بعض أهم المجالات العربية ونحتفي كما ينبغي بكل من طه حسين ومحمد دياب ونعدكم أن يحظى الإبداع شعراً وقصة بنصيب عادل في العدد القادم.

أفواهها «ملaque من ذهب».. إن عبد القادر يسن ينبهنا في هذه التجربة إلى حقيقة أن ما كنا نفعله بشكل عفوي من تسلط الأضواء على خبيايا الإنجاز الذي قدمه الكادحون ، لا بد أن يتحول إلى عمل مخطط ومنظم ويضيء التاريخ الحقيقي للشعب، باعتباره الصانع الحقيقي لهذا التاريخ الذي دأبت الطبقات المالكة على تصويره من صنع أبنائها الأبطال والعباقرة .

ماذا كان بوسينا أن نقول تعليقاً على اتفاق غزة- أريحا بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل؟.. لم نجد ما نقوله لكم سوى نشر قصيدة «محمود درويش» الذي وجد أن الشاعر بداخله قد وقع فيتناقض لا حل له مع السياسي وعضو اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير فاستقال، وكان قبل الاستقالة وقبل الاتفاق قد كتب واحدة من أهم القصائد في الشعر العربي المعاصر حيث «المكان معد كي يستضيف الهباء» ولم نعد قادرین على اليأس أكثر مما ينسنا».

إنها مأساة الفلسطيني في وقوع عربي مهترئ ، ليس مصادفة أن يختار له الشاعر معاذلاً هو خروج العرب من الأندلس «حيث أهلى يخونون

ملف العدد

ملف العدد

ملف العدد

عشر سنوات على رحيل محمود دياب:

تراجميديا عربية / حرية مستديرة

د. على الراوى / سعد أردش / د. عبد الغفار
عودة / غالب شعث / أحمد اسماعيل / د. صلاح
السروى / محمد عبد الله حسين / محمود دياب
(نص) / ببليوجرافيا

باب الفتوح

أذب ماكتب محمود دياب

د. علي الرااعي

أن الأحداث التاريخية هي ما يصنفها هؤلاء وأن ما «سواءهم دماء لا يصدعون، وإنما تمتنع بهم الأحداث».

والكتاب، لهذا، ما أن يختار نصر صلاح الدين العظيم على الصليبيين في حطين، مروضوها له، حتى يبرر بذلك في جديبات هذا النصر من الصانع الخطيبقى له، هل هو صلاح الدين وعياريت، وجبروف، أم هم الجندو المحاربون البسطاء الذين سعوا إلى حماية أهلهم وارضهم وبهربتهم من هجمات الصليبيين، دفاعاً من حاضرهم ومستقبلهم مما،

ذلك في مسرحية «باب المترو»، حلق محمود دياب في أجواء المانشازيا، يراس في يقين أرض الواقع في مسرحية باللغة الفعل، مطرطة في الرائدة، حادة في الذكاء، جريئة في الاستئصال، شجاعة في التناول، ملامة في اختياره الحزن والإلتحام بسواله، واسعة في الأفق في قذائف التاريخ، وإعادة معها ذلك هي مسرحية «باب المترو».

وباب المترو احتاج على التاريخ الذي كتبه سورين الملوك المسلمين والوزراء والأمراء، المؤرخون الذين يرون

عن كتاب «مسرح في الوطن العربي»، المكتسر على الرااعي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت - ١٩٨٠

الميزان، صلاح الدين السادس عسكري
عثماني، والمتأله تضع مجسمة من
الشباب ثائراً شاباً اسمه أسامة بن
يعقوب، يتخيلون أنه جاء من الأندلس-
غير منها وجده أشبيلية يتعلمونه،
 Herb من دولية المسلمين المتقدمة
المتاخمة هناك، وجاء إلى المطریق
يحمل في قلبه أملاً، وفي يده كتاباً،
وهي مرجوة أن يبيع بالأمل والكتاب معها
صلاح الدين.

ويأتي الشاب المزدrix محمد الدين،
الذى يلزم صلاح الدين فى خذلانه،
ويعرف علىه أمره ونكره معه، الفكر فى
كتاب سماه الشاب «باب الفتوح»، غير
أن المزدrix يتصل الكتاب فى ازدراه، ثم
يلجأ ظهره مالئه من مهادئه ثورياً،
يخشى منها على مصالح الأسراف
والسادة والآباء الجدد من يحيطون
بصلاح الدين، ويجهبون صوت الناس
البسطاء منه، فيسارع بتنبيه سيد
الدين، أحد قادة صلاح الدين، إلى وجود
الشاب الأندلسى الشاير إلى خطره معها.

ومن وقتها إلى أن تنتهي المسرحية،
تحصل ملاحظة أسامة بن يعقوب وكتابه
من قبل جنود أشبيلية الذين تبعوه
حتى القدس،

ولكن أسامة بن يعقوب، ما يليث أن
يجذب إليه الأنصار، أولهم زياد كاتب
المزدrix صاحب الدين الذي يختلط شبابه
طربها بماجاه فى كتاب «باب الفتوح»
من مبادر ثورية لم يدرك زياد يداعع من
اسمه مارسنه الدفاع ويحميه من
الأخطار المحيطة به ويتعلما ما هو أهم من
هذا، يكتسبوا ينسحب الكتاب فتسخنا

وما هو هذا التصر الذى حلله صلاح
الدين للعرب والمسلمين؟، ملأها يليث
الرجل العادى والمرأة العادى منه؟ وهل
هو نصر باى، أم نداء نصرها هضا
مؤقتاً، لا يهدى منه إلا انتقام صلاح الدين
المباشرون، من أمراء والسواد، وبتجار،
وموريقى ظاظفرو وجوار؟.

والمسرحية تحظى برامى بالغ
الخطوبة فى هذه الأسئلة التى تثيرها،
تحقيق يذهب إلى التاريخ وأسا ويتولى
له من شهر المحاتير أن يكون الكلام
الذى تقوله هو كل الحقيقة، ذلك تخلص من
الحقيقة أىور ما فيها، وإدعاه إلى الباطل،
والطاول- ذلك الخفي دور الشعب،
ويهدى المسرحية وطائفة من الشباب
المعاصرين يتحادرون، الهراء تفهيل بجر
الهزيمة حتى عاذت منها الأمة العربية،
الصمت ثقيل والإنتظار أثقل، يسىء أن
لاتعرف ماتريد، وأسىء منه لا تملك أن
تؤيد.

فماذا يفعل هؤلاء الشباب،
يمضتون؟ يصرخون؟ يبحرون؟
يختبئون؟ ليس مجدياً أن يدخلوا بعض
هذا، وبعده الآخر ليس مسموح لهم به
الخطباء،

ويقررون أن يلعبوا لعبة التاريخ، أن
يعهدوا صدمة، أو بالآخر أن يتخيلوه
على هواهم، أن يحلموا التاريخ كما
يتخيل أن يكون: فماذا كان هذا التاريخ
يحكى عن بطولات صلاح الدين، فأجاد
بهم أن يلتصوا فى ذوايا الأحداث بحثاً
عن رجل يتابع صلاح الدين وبكلائه فى



وَعِرْ، وَهُمَا فِي السِّتِينِ وَالسِّبْعينِ عَلَى التَّوَالِيِّ. وَمَعَهُ أَيْضًا الْفَتَاهُ الْفَخْسَهُ عَائِشَهُ، وَهِيَ فِي الْعِشْرِينِ، وَمَنْ نَسَلُ أَبِي الْفَضْلِ. وَيَاتِي فِي أَخْرِ الْمَطَافِ مَبْدُ الرَّحْمَنِ، وَهُوَ رَجُلٌ مِنْ أُسْرَةِ الْمَعْرِمِ، بَتَرْتُ إِحْدَى دَرَاعِيهِ وَهُوَ يَجَاهُ مَعَ نُورِ الدِّينِ.

يَلْقَى اِنْظَارَنَا أَبُو الْفَضْلِ يَشْجَعُهُ وَفَصَاحَةً لِسَانَهُ، وَإِصْرَارَهُ الْعَنِيدُ عَلَى أَنْ يَعِيشَ حَتَّى يَدْخُلَ الْقَدْسَ، لِيَصْلِيَ الْجَمَعَةَ فِي مَسْجِدِهَا الْأَقصِيِّ. وَرَغْمَ سَنَتِ الْفَسَارِبَةِ فِي الشَّيْخُوَّةِ، فَالرَّجُلُ كَتْلَةٌ نَشْطَلَةٌ مِنَ الْوَعِيِّ بِمَصَالِحِهِ، وَمَصَالِحِ أَمْتَهِ، فَهُوَ يَعِيبُ عَلَى مَسْلَاحِ الدِّينِ أَنَّهُ وَقَعَ صَلْحًا مِتَهَاوِدًا مَعَ الْفَرْنَجَةِ، وَهِيَ لَهُمْ أَنْ يَخْرُجُوا مِنَ الْحَنَّةِ سَالِمِينَ، حَتَّى يَعُودُوا—فَيَمَا بَعْدَ—إِلَى الْهَجَومِ وَهُوَ يَطَالِبُ بِدارَهُ مَطَالِبَةً عَنِيدَةً. وَهِنْ

مَتَوَالِيَّةُ، تَحرِقُهَا السُّلْطَاتُ وَاحِدَةٌ وَرَاءَ الْأُخْرَى، وَلَكِنَّ الْإِحْرَاقَ لَا يَمْحُو الْحَقَّ، فَقَدْ حَلَظَ زِيَادُ الْكِتَابِ وَرِسَالَتِهِ فِي مَدْرَسَهِ، وَأَصْبَحَ فِي مَقْدُورِهِ أَنْ يَكْتُبَهُ مِنْ جَدِيدٍ وَأَنْ يَبْشِرَ بِهِ عَامَةَ النَّاسِ، وَيَشْرُحَ لَهُمْ مَاجَاهَ فِيهِ مِنَ الْحَقِّ.

وَفِي طَرِيقِ الْمُسْلِمِينَ إِلَى الْقَدْسِ، تَلْقَى جَمَاعَةٌ غَرِيبَةٌ وَطَرِيفَةٌ مِنَ النَّاسِ. تَلْقَى الْمَعْرِرُ أَبُو الْفَضْلِ الَّذِي تَخْطَلَ الْمَائِذَةَ، وَشَهَدَ غَزْوَةَ الْفَرْنَجِ لِلْقَدْسِ عَامَ ١٠٩٩، وَهُزِّتَهُ مِنْ أَعْقَمِ أَعْمَاقِ حَمَامَاتِ الدَّمِ الَّتِي أَثَامَهَا الصَّلَيْبُونَ، وَأَلْقَوْا فِي لِجَاهِهِ الْمَرْأَةَ وَالْطَّفَلَ وَالرَّجُلَ وَالشَّيْخَ، لَابِيَالْوَنَ، مَسْتَهَدِفِينَ الْقَضَاءَ عَلَى أَمْدَانِهِمْ مِنَ الْعَرَبِ وَالْمُسْلِمِينَ قَضَاءَ مِبْرَماً.

وَمَعَ أَبِي الْفَضْلِ هَذَا وَلَدَاهُ: حَسَانٌ

لبيت رفاقى يأتون الان، ليروكم فى اجتماعكم، الشيطانى هذا، فيكشفوا الحقيقة فـى أعينكم. أنتا على حق. أن الفتـوح لن تـتـيـسـرـ لـهـذـهـ الـأـمـةـ إـلـاـ إـذـاـ هـىـ مـرـتـ عـلـىـ اـجـسـاـكـ جـمـيـعـاـ. وـبـلـاـ رـحـمـةـ.

وتنفجر مجموعة السادة فى قهقهـةـ عـالـيـةـ، ثم يعلو على صرخـاتـ بعضـ أـفـرـادـ مـجمـوـعـةـ أـسـامـهـ صـوتـ الـكـذـابـينـ منـ الشـعـراـءـ، وـهـمـ يـنـشـدـونـ إـهـازـيجـ الدـحـ الزـائـدـ لـلـسـلـطـانـ الـمـنـتـصـرـ: صـلاحـ الـدـينـ. وـتـتـوـالـىـ الـاحـدـاثـ مـنـ بـعـدـ. عـادـ الـدرـنـجـةـ بـعـدـ شـهـورـ وـسـقـطـتـ فـىـ أـيـدـيـهـمـ الـبـلـادـ الـتـىـ اـسـتـرـدـهـاـ صـلاحـ الـدـينـ مـؤـقـتـاـ. وـفـىـ الـمـغـربـ سـقـطـتـ الـأـنـدـلـسـ بـلـدـاـ بـلـدـاـ، وـقـتـلـ مـئـاتـ أـلـافـ مـنـ الـعـرـبـ.

ولـكـنـ كـتـابـ «ـبـابـ الـفـتوـحـ»ـ لمـ يـسـقطـ. لـقـدـ مـاتـ أـسـامـهـ وـجـمـاعـتـهـ، غـيـرـ أـنـ الـكـلـمـاتـ بـقـيـتـ فـىـ مـدـوـرـ الـأـحـيـاءـ الـذـينـ لـمـ يـسـهـمـ الـاعـصـارـ، وـهـؤـلـاءـ يـنـهـوـنـ الـسـرـحـيـةـ مـعـ سـتـارـ خـتـامـ بـطـءـ قـاتـلـينـ.

لوـأـنـاـ أـعـقـدـنـاـ النـاسـ جـمـيـعـاـ. وـمـنـحـنـاـ كـلـاـ مـنـهـ شـبـرـاـ فـىـ الـأـرـضـ، وـأـزـلـنـاـ أـسـبـابـ الـخـوفـ، لـحـبـنـاـ الشـمـسـ. إـذـاـ شـتـنـاـ بـجـنـودـ يـسـعـونـ إـلـىـ المـوتـ، لـيـدـافـعـوـنـ كـلـ مـعـانـيـهـ: الـحـرـيـةـ، شـبـرـ الـأـرـضـ، وـمـاءـ النـبـعـ، قـبـرـ الـجـدـ، وـنـكـرىـ حـبـ، وـقـبةـ جـامـعـ أـدـرـاـ فـيـ صـلـةـ الـفـجرـ.

بـأـوـجـ كـلـيـةـ، عـظـمةـ أـمـةـ.

يـحـمـلـ إـلـيـهـاـ، يـجـدـ التـجـارـ قـدـ سـيـقـوـهـ إـلـيـهـاـ وـيـكـتـشـفـ أـنـهـ قدـ تـحـولـتـ إـلـىـ خـانـ تـدـيرـهـ يـهـوـدـيـةـ. مـاـكـرـةـ وـابـنـتـهاـ. وـحـينـ يـأـمـرـ الـحـتـلـيـنـ بـمـغـارـدـةـ الدـارـ تـلـتـجـهـ الـيـهـوـدـيـةـ إـلـىـ التـجـارـ وـالـعـسـكـرـ، مـذـكـرـةـ إـيـاهـ بـأـنـ صـلاحـ الـدـينـ قدـ أـمـنـ الـيـهـوـدـ عـلـىـ أـنـفـسـهـمـ وـمـصـالـحـهـمـ، فـيـتـولـيـ هـؤـلـاءـ حـمـاـيـتـهـاـ، لـأـنـهـمـ يـعـطـلـونـ عـلـيـهـاـ حـتـاـ، دـلـكـ لـأـنـ مـصـالـحـهـمـ الـأـعـقـمـ وـالـأـعـلـىـ هـىـ فـيـ مـنـاصـبـ أـبـنـيـ الـفـضـلـ وـأـمـثـالـهـ مـنـ عـامـةـ النـاسـ الـعـادـاءـ، فـهـؤـلـاءـ هـمـ الـخـطـرـ الـذـيـ يـخـشـىـ أـنـ يـهـبـ مـنـ وـرـائـهـ إـعـصـارـ يـعـصـبـ بـمـصـالـحـهـمـ.

وـفـىـ مـرـارـةـ شـدـيـدةـ، يـكـتـشـفـ أـبـوـ الـلـفـلـ وـأـسـرـتـهـ أـنـهـ مـاعـادـوـاـ إـلـىـ بـلـدـهـ الـقـدـيمـ إـلـاـ لـيـسـكـنـاـ الـخـرـاـبـ فـيـهـ. أـنـ الـعـودـةـ قـدـ تـعـتـ بـدـمـاـنـهـ وـدـمـاءـ اـبـنـاـنـهـ وـأـخـوـتـهـمـ وـأـمـدـقـانـهـمـ وـزـمـلـاـتـهـمـ، وـلـكـنـهـاـ لـمـ تـكـنـ عـودـةـ لـحـسـابـهـمـ، بلـ لـحـسـابـ السـادـةـ مـنـ اـتـبـاعـ صـلاحـ الـدـينـ.

لـذـلـكـ فـهـمـ مـطـرـوـدـونـ ضـيـعـونـ، وـمـنـ يـتـصـدـىـ لـلـدـنـاعـ عـنـهـمـ مـنـ أـمـثالـ أـسـامـهـ وـجـمـاعـتـهـ، لـيـلـبـشـونـ أـنـ يـتـسـاقـطـواـ وـاحـداـ وـرـاءـ الـأـخـرـ فـيـ أـيـدـىـ السـلـطـاتـ فـتـزـجـ بـهـمـ فـيـ السـجـونـ وـتـحـرـقـ مـاـ تـجـدـ مـعـهـمـ فـيـ نـسـخـ كـتـابـ: «ـبـابـ الـفـتوـحـ»ـ.

وـتـضـيقـ الـحـلـقـةـ، شـيـثـاـ، فـشـيـثـاـ، حتـىـ تـطـبـقـ عـلـىـ أـسـامـهـ بـنـ يـعقوـبـ، أـخـرـ مـنـ يـقـعـ مـنـ الـجـمـاعـةـ فـيـ يـدـ الـزـبـانـيـةـ، فـيـرـوـحـ يـوـجـهـ هـذـهـ الـكـلـمـاتـ النـارـيـةـ:

«ـإـنـىـ أـعـرـفـ مـنـ أـنـتـمـ أـعـرـفـكـمـ جـمـيـعـاـ. فـمـاـ أـكـثـرـ مـاـ تـقـيـتـ بـرـجـوـهـكـمـ. فـىـ الـأـنـدـلـسـ، وـفـىـ الـمـغـربـ، وـفـىـ مـصـرـ. وـفـىـ الشـامـ، وـفـىـ كـلـ بـلـدـ وـطـنـتـهـ قـدـمـاـيـ.

تتصدى ملائمة المسرحية من مستويين زمئيين، تجري على هما الأحداث، أو لها الزمن المعاصر، وهو يشمل المجموعة المعاصرة من الشباب، والمستوى الثاني وهو التاريخي، وهو يحتوى الساحة التالية لنصر صلاح الدين في معركة مطير، هذا ما ياتى له المولى.

غير أنها تoccus أكثر من مستويين في المسرحية، وفي أكثر من ذاهبة الأحداث تتسلب من الماهم إلى الماهم، ومن الماهم إلى الماضي، في تدفقه وسهولة افلتها محمود دباب بعد تجربته الأولى الفريدة في أوليالي الحصاد.

لماذا سعى اسماء كل هذا السعي في يلقي صلاح الدين؟، وأى أمل مغلوط كان عنده في أن يتخلص صلاح الدين ذكره الشورى ومرأته الجرى؟، ولماذا لم يتوجه فوراً إلى أصحاب المصلحة العلية في صنع الشورة، ليبشرهم بكلماته الجسام؟

لو كان فعل هذا، ولم يسع إلى مقابلة صلاح الدين لما كان يعيش مصرهـ إذن لا أصبح كائناً مسخاً هرب من الماهم إلى المستقبل، لحس الإثنيـ.

إن اسماء هو ذكر العاشر من عمسـ على الماهم، وليس المقصود منه أن يقولـ تختلف صلاح الدين، بل المقصود أن يقولـ تختلفنا نحنـ في مصيرنا العاشرـ من أن تستوعب كتاباً بابـ المتروـ.

وتتشير الرواـر بجمـعة الشـبابـ وتـتـواـرـجـ بين وـلـادـكـ درـامـيـةـ مـلـائـةـ لهمـ ثـارـةـ شـفـرونـ فيـ مـسـرـحـيـةـ يـمـلـأـونـ منهاـ الزـمـنـ العـاصـرـ، وـهمـ ثـارـةـ آخـرـيـ صـورـ اـسـمـاءـ يـلـقـاؤـنـ كـلـعـائـهـ بصـورـ هـالـ، وـيـمـلـأـونـ عـلـىـ مـدـارـ الأـهـادـيـ ثـارـةـ ثـالـثـةـ، وـيـصـبـحـونـ شـخـصـيـاتـ قـلـبـ اـدـارـاـنـ فيـ الحـدـثـ الشـارـيـطـيـ ثـارـةـ رـابـعـةـ، ثـمـ هـمـ فيـ آخـرـ المـسـرـحـيـةـ هـرـبـ النـاسـ الـبـيـسـطـاءـ عـلـىـ سـرـ العـصـورـ، يـشـيرـونـ التـطـهـيرـ، وـالـخـالـدـونـ بـالـدـوـلـةـ الـأـطـاـلـةـ الـتـيـ تـحـدـوـهـاـ كـلـمـاتـ اـسـمـاءـ بـنـ يـمـلـأـونـ فـيـ بـابـ الـفـتوـرـ، وـلـاتـحـبـتـ أـنـ تـصـبـحـ شـعـارـاـ وـأـهـبـ الـتـذـفـيدـ، وـحـلـمـيـاـ، تـتـدـ أـيـدـيـ المـلـاـيـنـ إـلـىـ تـحـقـيـلـهـ.

كـذـكـ تـتـواـرـجـ المـسـرـحـيـةـ بـيـنـ لـهـ الـرـاـيـعـ الـأـصـيـلـ، وـشـعـرـ الـعـلـمـ الـمـهـوسـ، وـيـلـفـ اـسـمـاءـ وـكـلـابـ، وـمـاـجـرـىـ لـهـ وـمـهـ هـلـلـاتـ مـنـ خـيـالـ الـتـصـيـعـ الـشـعـبـيـ، نـهـرـ

باب الفتوح

مسرحية غير مسبوقة في المسرح المصري

سعد أرداش

مودة الزاهيم جمال مهيد الناصر في
سبتمبر الأسود بداية إلهام الشاعر
لخطوت العمل الجديد؟ .. هل كان الشياع
الذى هاشت الملايين فى مصر والعالم
العرب عذراً لهذا الإلهام؟ ..
كذلك يومها مدير المسرح القومى
العتيد، قال محمود دباب، البروليج
تقدمة مجموعة من شباب العرب اليوم،
إذهم يعانون الشياع، والإحباط، واليأس،
ولكتهم مع ذلك يرون أن يجدوا العصبة
يتسلون بها، ماذا يتسلون؟ ...
إنهم يبحثون ويهبّثون، ثم ينثّبون
إلى أن يلتحقوا مع التاريخ: تاريخ الأمة
العربية، وصرخها، واثعها، هذا هو المسرح
الجديد، المسرح الطبيعى، لا المحاكي،

هذه مشاهد مروضه «لهاى
الحساد» بالمسرح القومى فى الدخت
الثانى من عمله «الستينات»، يكتب أدنا
بصدق مصر خاتمة جديدة فى الدراما
المسرحية المصرية، صرخة تكرر فيها
أصداء ببرازيليا المسرح داخل المسرح،
ومسرح الأقانة، ولكن فى صبغة مصرية
الهوية، شاعرها من ممسيم المحركة
الاجتماعية المصرية، بل وفى ريف
مصر، وفى إطار شاعرى من الحوارى
الشعبية، يرثى علقت اندماج شرف مع
«محمد دباب» أن ذلك فى عمل جديد،
ولست أدرى لماذا محمد مودة اللقاء
بعد سبتمبر الأسود، ١٩٧٠... هل كان

أيضاً مات سامحا واسع المصدر في
مواجهة أعدائه، انظر مثلاً في علاقته
الإنسانية ببعده اللدود ريتشارد قلب
الأسد...».

إذن فقد وضع محمود دياب يده على
المعادل التاريخي للأزمة المصرية
العربية المعاصرة، واكتشف الشباب
المعاصرون التهائون جدلية العلاقة بين
الأصالحة والمعاصرة، وأن الهزيمة الطاحنة
ليست ابنة اليوم فحسب، ولكنها هزيمة
تمتد من التاريخ القديم، وتتجدد طالما أن
أسيادها باقية تختدر في جسم الأمة
العربية.

ليست الهزيمة عسكرية فقط، ولكنها
نتاج انهيار في الجبهة الداخلية للأمة
العربية: انهيار في العقيدة، وفي
الروابط بين أقطار الأمة الواحدة، وفي
البني الاجتماعية والاقتصادية
والسياسية الأخلاقية، كل هذا الركام
من عناصر الضعف الداخلي كليل بهزيمة
أمة، حتى ولو كان العدو ضعيفاً.

تقول المجموعة المعاصرة في كتابها
إلى صلاح الدين، والذي لن يصل إلى يده:
ـ إن أحمل رسالتك تنطق
باسم العبيد... عبيد الأمة صنفان: صنف
يباع ويُشتري في أسواق التخاسين،
ويعبيد بالخوف وبالحاجة، وهذا هو حال
الناس جميعاً في أمتنا، إلا السادة من
أتيا حاكم، والساسة مهما زادوا فهم
فلة..

كيف أكون حراً وأنا جائع؟.. لليل
ككلب حمال؟.. محترق؟.. خائف؟.. يورقني

وكنت على ثقة أن الشباب سيلعبون
التاريخ من منطلق الواقع العربي
المهزوم، ولكن لم أتنبأ بما يمكن أن تصل
إليه اللعبة من أهداف، هل سيكون عبد
الناصر محور اللعبة، ولم تكن لحظة
المزن والعويل قد انتهت بعد؟! لأنهن،
لأن المباشرة لا تدخل في الإبداع الدرامي
لمحمود دياب، خاصة إذا كان النسبي
الدرامي يتنفس منذ البداية في فراغ
مسرح مجرد، وفي إطار اللعبة أو
المسرح مسرحاً..

في الجلسة التالية ناجاني محمود
دياب بأن لعبة الشباب دارت حول
قضية فلسطين والشعب الفلسطيني
منذ أعمق التاريخ الإسلامي، وأنها على
الأرجح سوف تجد غايتها في «صلاح
الدين الأيوبي» وعلى وجه التحديد بعد
انتصاره المظفر في «حطين»، واتجاه
جيوش الفتاح «القدس»، وهرعت إلى
مكتبي وإلى مكتبات أخرى أبحث في
مسيرة هذا البطل العربي الإسلامي
العظيم، وبدأت خيوط اللعبة تتبدى لي،
حتى قبل أن ينتهي محمود دياب من
إبداع نصه الرابع: «باب الفتوح».

كان صلاح الدين زعيماً نادراً من دعاء
الوحدة العربية، وكان محارباً عظيماً
قادراً على إلحاق الهزائم المتتالية
بالقرنوجة من الطامعين في الأرض
العربية، ولكنه كان -كما زعيم إنساني-
طيب القلب شديد الثقة بالشعب
العربي، وبالقربين إليه من الوزراء
والقادة العسكريين والمدنيين، بل إنه كان

اسامة- والفرنجية أذكياء.. يدركون
هذا كلـه. لذلك فلن يرتدوا عنـها إلا أن
يجهزوا عليها، أو أن يحدث أمر...
زيـادـ معجزة سـمـاـويـة؟! ..
المـجمـوعـةـ معـجـزـةـ نـصـنـعـهـاـ بـأـنـفـسـنـاـ ..
شـءـ يـقـلـ مـصـيـرـ الـأـمـةـ رـأـسـاعـلـىـ
عـقـبـ شـءـ لـأـعـرـفـ مـاـذـاـ أـسـمـيـهـ، وـلـكـنـ
أـحـسـهـ وـكـانـتـاـ هـوـ بـرـكـانـ يـنـتـجـرـ وـيـفـرـغـ كـلـ
ماـقـيـ جـوـفـ الـأـمـةـ مـنـ قـبـيـعـ وـمـرـضـ!! ..
المـجـوـعـةـ شـءـ قـاسـ كـالـجـحـيمـ ..
أـسـامـةـ قـاسـ كـالـجـحـيمـ ..
المـجـوـعـةـ يـحـرـقـ كـلـ شـءـ وـلـاـ يـصـلـعـ
لـلـيـقـامـ!! ..

الجامعة: كل شيء غير جدير بأن يعيش..

المجموعة وأسامي: وعلى انفاسه هذا كله، تنهض أمّة نظيفة جديدة..

أمّة شابة... قادرة على مواجهة الدرنجة وغيرهم من أمم لم تظهر بعد..

وتبقى أمتنا كما كانت أعظم الأمم!!

هذا الحلم الصادق لمجموعة الشباب المعاصرين، هو الحل الجذر لصلاح الأمة العربية، وبغير هذا ستختفي هذه الأمة أو ذلك من الأعداء الذين يتجدون على مدى التاريخ..

ما أعظم هذه الرؤية، وما صدقها، وما
أفعلاها لو صدقت العزائم.. إذن فقد قال
محمود دباب الكلمة التي لا بديل لها في
تلك اللحظة التاريخية، (١٩٧١) وفي
إطار إبداعي غير مسبوق في المسرح
العربي.

لها فقد قرر المكتب الفنى للمسرح
القومى أن تكون «باب الفتوح» مسرحية
العرض الثانى فى موسم ١٩٧٢/١٩٧٣
بعد رائعة على سالم «عطاريت مصر
الجديدة» للمخرج جلال الشرقاوى، وعلى
أن يكتمل الموسم برائعة عبد الرحمن
الشرقاوى «الحسين ثانرا» للمخرج كرم
مطاوع، وبدأت بالفعل إخراج «باب
الفتوح» وبدأ كرم مطاوع فى نفس
الوقت خطوات التأسيسية لإخراج
«الحسين ثانرا» بينما التحمس
«عطاريت مصر الجديدة» بجماهير مصر،

أسامي سراديب بالدسائس...
والشانق وكل أبواب الترعب
والتعذيب... وستر المحتليات... ودواوين
الكاذبين من الشعراء... وكتب العلماء
الجهلة... وسياط جباهة المال... وتجار
العبيد... إلى تشن، القوادين ولصوص



(باب الفتوح) المسرح القومي - محمود دباب، سعد اريش ١٩٧٥

بعد أيام قليلة كنت في الطائرة إلى «الجزائر» لاكتشاف أرضاً عربية جديدة، ومناهج عربية جديدة.. كان «بومدين» مايزال في ريعانه ذاع صيته في الجزائر الاشتراكية..

أما «محمود دباب» فقد بدأ مرحلة جديدة من الأحباط... وأمام المسرح المصري فقد بدأ خطوات تراجع وسقوطه، لولامعات موقته بين آن وأخر.

ربما كان من بينها «باب الفتوح» التي عدت إلى إخراجها. للمسرح القومي في ١٩٧٥.

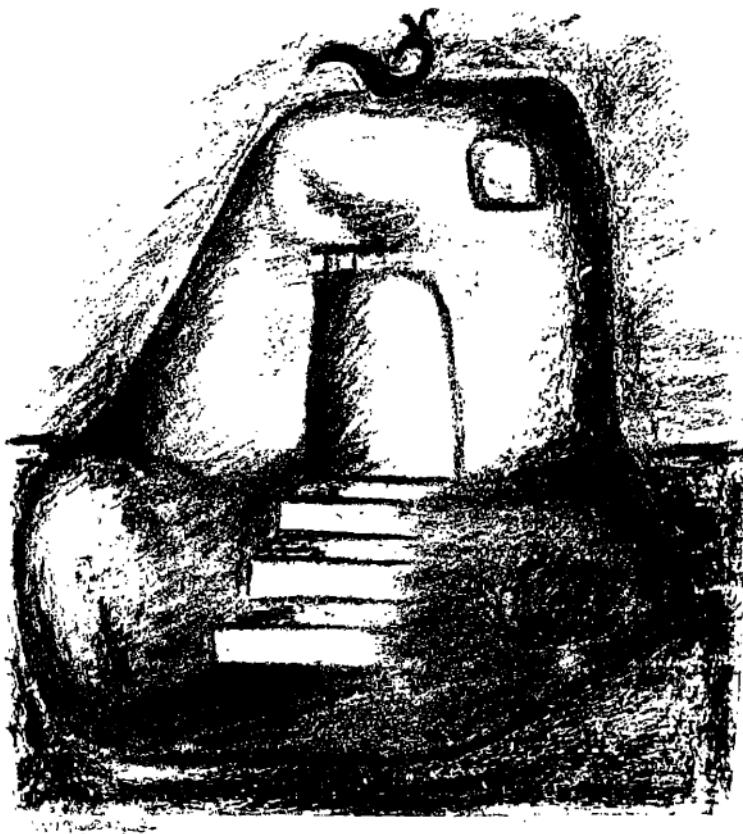
وبدأت تباشير موسم مسرحي ثرى فكراً وإبداعاً. ولكن «ما كل ما يتمنى المرء يدركه».. قبل افتتاح باب الفتوح ب أيام- في ديسمبر ١٩٧١- استدعاني المستول الكبير، وطلب إلقاء الموسم باكلمه، والإسراع بخطبة جديدة تقدم المسرح العائلي الترفيهي الاستهلاكي... لا حول ولا قوى إلا بالله.. في المسرح القومي؟! وكان طبيعياً ومنتقياً أن تنتهي الجلة بهزيمة المسرح القومي زعزعة هذا الجيش من المسرحيين المصريين، لا لشيء إلا لأن المستول الكبير «عاوز كده» هو أو من يعلوه قدراء من الكبار..

الإيمان بالأفضل حتى الموت

عبد الغفار عودة

بعد محمود دياب من المؤلفين المسرحيين المعرودين على أصابع اليد الواحدة، في مسيرة المسرح المصري والعربي، إذ كان يحسن صناعة التاليف المسرحي وحبكته الدرامية، ومن الصعب على أي مخرج، أو أي ممثل، أن ينتزع من سياق الحوار جملة أو حتى كلمة، وتمضي الأمور متسبة ورسوية، فقد كان يبني الحوار بناءً معمارياً فريداً.

بعد محمود دياب من المؤلفين المسرحيين الذين يسودون الصالات بلا اهانة فكرية أو فنية، وربما احساسه المرهف ورقته الزائدة ووعيه المتوجه كان وراء حرصه على هذه الإضافة الفكرية والفنية دائمًا، في كل عمل جديد ينجزه، الأمر الذي جعل «الهلافيت» وكانت لأول مرة تقدم فيها هذه المسرحية لفرقة الشرقية عاشور وتوفيق الحكيم ويوسف ادريس



...فظهر متميزاً بافكاره ولغته وبناته
الدرامى وموضعاته التقدمية السامية
، ليس هذا فحسب ، بل يكتشف القارئ
المدقق فى تراث « محمود دياپ » انه كان
تجريبياً الى أعلى درجة ، أكثر من كل
التجارب الذين نسمع عنهم هذه الأيام
، وأمتلك هذا التجريب بقدرتة على
الغوص في أعماق الواقع الاجتماعي ،
وسعيه للتغيير هذا الواقع الى الانضل
والمؤكد أن « محمود دياپ » عاش حياته
بلازيف ، ولو عاش الكتاب المسرحيون
حياتهم كما عاشها محمود دياپ ، فما
كتبوا ما يكتبون الان ، وأنتى على ثقة
بان وفاته المباغطة منذ عشر سنوات ،
كانت نتيجة حساسيته المفرطة
والضفوط الثقيلة التي حملها ، وجدانه
البيظ روحة الرقيقة ، فلم تكن وفاته
طبيعية ، وكانت الضفوط أقوى وأكبر
فكسته ، فانتحر معنواً ... أو حقيقياً .

حكايات مع محمود دياب

تعدد مصادر النور

غالب شعث

المخرج الفلسطيني «غالب شعث» صاحب تجربة فريدة ومتميزة في السينما العربية، من مواليد القدس عام ١٩٣٤، ودرس السينما في أكاديمية الفنون التعبيرية بقيطنا وحصل على دبلوم الإخراج والسيناريو عام ١٩٦٧، وكان من بين زملائه في نفس الأكاديمية المايسترو يوسف السيسى، والمايسترو كمال ملال، والفنان التشكيلي سامى رافع. وتم تعييده بالتليفزيون المصرى عام ١٩٧٨، وأخرج العديد من السهرات التليفزيونية المستوحاة من الأدب العربى والأجنبى، الجديدة، من بينها «التركة» لنجيب محفوظ و«ضمير امرأة» لميخائيل رومان، و«رحلة عم منصور» لـ«محمود دياب» وشارك في عضوية جماعة السينما منذ عام ١٩٧٤ تفرغ تماماً للعمل فى منظمة التحرير الفلسطينية وتأسيس السينما الفلسطينية، ويشغل حالياً مسؤولية إدارة قسم السينما بدائرة الثقافة.

«العوامة» المهزّة دوماً من تحتمهم المرتبطة بارض الواقع بحبال واهية.. وجسر خشبي لا يكفي عن الانين، وذلك العالم المتضارب من الالوان والتكتونيات والنظريات والمذاهب.. والاسئل والمشاعر.. والعمل والفشل.. والمجادلة والامل.. والرفق.. والإصرار والحب.. والفبرقة... الخ.

كل ذلك في رواية ظهرت عام ٦٢.
هل كان محمود دياب يستشعر
الهزات؟
هل كان يحذر من قدر اسموه بعد
ذلك بالنكسة ١٩٤٨
لقد لمست سخريته المرة في بعض
شعارات تلك الـ حلة:

كان لا بد من أن أتعرف بهذا الكاتب
الذى اعترف بائنى - حتى ذلك الوقت-
لم أكن قد قرأت له . ولم يكن ذلك لقلة
شأنه بين الكتاب العرب . ولكن لجهلى
وغربيت الطويلة التى انتفضتها ظروفى
و دراستي .

استقبلتني محمود ديباب، إثر مكالمة
هاتفيّة تشير إلى جرت بيننا و كان على
يقين بما كنت أريد استيفاحه. أو كانه
يستأنف حوارا يفترض أنه دار بيننا
من قبلك ذلك.

- هل استخلصت أي رموز في
الرواية؟

- إطلاقاً، وأنا لست مفرماً بالترميز

1000

وعلمت، ربما لأول مرة، معنى التعبير الأدبي، «ضحك فلان بملء فيه».

بعد حوالي أحد عشر عاماً، قضيتها بعيداً عن الوطن العربي، كان لا بد من أن أحاروّل - بالقراءة - أن أعرض، بقدر الأمكان، وأن أستزيد من أسباب التواصل مع مجتمع التّقديم الجيد، لاسيما وأنّ عملي يعتمد اعتماداً وثيقاً على هذا التواصل.

وكان، طيب الذكر، سور الأزبكية.
هو أحد المصادر بل أهمها، إذا أخذنا
«الدخل»، المحدود المتواضع للموظف،
بعين الاعتبار، فقد عينت في بداية
سنة ١٩٦٨، مخرجاً في قسم الدراما
بالتلذذ به.

كانت رواية «الظلال في الجانب الآخر» إحدى النماجم التي خرجت بها في جولات الروتينية الكثيرة حول «السور».

وكنت أيضاً، في ذلك الوقت، أبحث عن «نصل» يصلح لأول تمثيلية تلمسانيون ساقتهم يأرثاجها.

أخذتني الرواية، ابتداء من عنوانها
الفنى بالإحياءات.. إلى أجواء اللبنانيين
التشكيليين التي لم أكن بعيداً عنها.
الشباب الباحث عن مصاييحه في
عنةم الضياع، بين افتقاد للإحساس
بالاستقرار والأمان.. وأمل في مستقبل
أفضل يلوح ببريقه ثم يخبو.. حسب اتجاه
رياح الصراعات الدولية التي تؤثر في
حياة المنطقة بكمالها.

مهد محمود دباب لذلك ببراعة مذهلة، في تلك «العوامة» التي تسكنها مجموعة من طلبة كلية笠ون الجميلة، ينتشرون إلى أماكن متباينة من مصر.

سالنى: من أنتم؟

فى عام ٦٦، أعلنت «جماعة السينما الجديدة» عن نفسها رافضة كل مان من شأنه أن يقيد الإبداع السينمائى من تقليد انتاجية.. ورقابة.. الخ.
وأفردت لنا، فى ذلك الوقت، مجلة الكواكب، ملحوظتين اسموها «مجلة الفاixin»، والحقيقة أنه لم يكن لنا دور فى تلك التسمية، ولو اتيحت لنا فرصة الاختيار لقلنا: «المتأثرين».. مثلا!

فقد كانت غالبيتنا من خريجى معاهد السينما الباحثين عن ذاتهم الجمدين على أن السينما التى تريدها لا يمكن تحقيقها إلا من خلال أساليب جديدة فى الانتاج، تتمتع بحرية فى اختيار الموضوع- المعاصر- واختيار الممثلين المناسبين، بدون الورع فى شبك «الشباك»، هذا بالإضافة إلى اللغة السينمائية السليمة.. ومرة أخرى.. حرية التعبير.

المهم أننا بدأنا بالتعبير عن أنفسنا.. وتعريف الآخرين بنا.. وبحركات التجديد السينمائية المنتشرة فى ذلك الوقت فى كل مكان مثل الموجة الجديدة فى فرنسا.. والسينما الشابة فى المانيا وسينما الشاطئ الشرقي فى أمريكا.. وتسميات أخرى، فى أماكن أخرى.

سالنى محمود دباب عن «الاسلوب

كان محمود يضحك مله فيه، وتحمل
ضحكاته جزءا هاما مكملا لمعنى الجملة
التي يقولها، سالته:

- هل يمكننى حذف إحدى
الشخصيات.. أو إضافة شخصيات
جديدة؟

- (مبتسما) طبعا^٩.
- وهل أستطيع أن أغير زمان
الرواية، بحيث تصبح أحداثها مابين
عامى ٦٦، ٩٦٧.

- (ضاحاكا بمله فيه) طبعا!

التحفظ الوحيد الذى أصر عليه
محمود دباب هو «العوامة»، وأن
إمكانات التليفزيون لن تستطيع أن
تعطى المكان حقه، وحتى لو عن تجربة
«نص» كتبه للتليفزيون.. ورفض بسبب
تعدد الأماكن التى تجرى فيها الأحداث.
كان اسم التمثيلية «رحلة عم مسعود».
كنت قد نسبت أن أقدم له نفس
كمخرج سينمائى فى الأصل، وأن عملى
فى التليفزيون هو «مرحلة» وأننى
شرفت فى وضع تصوري لـ«الظلال فى
الجانب الآخر» كليليم سينمائى.

فعاد يضحك بمله فيه، ويحدثنى عن
صديقه المخرج التليفزيونى الذى «رحل»
بالنص.. ولم يعد.. ثم عاد وحدثنى، يوجد
من فقد عزيزا، عن «رحلة عم مسعود».

ولم يفته، أن يسألنى، فى نهاية
لقاءنا،

- مادامت لأنى عمل «الظلال...»
فى التليفزيون، فهل ياترى وجدت
«المنتج»؟ قلت ببراءة شديدة:
- لا .. المهم أن يص buoy لدينا
«سيناريو» جاهزا.

هذا بالإضافة إلى ذلك. الشري «المتنور» الذي كان يؤمن بموهبة شقيقته الصغرى، والذي استعد أن يساهم في إنتاج فيلم نظيف- حسب تعبيره- تقويم شقيقته ببطوله، رغبة منه في إيجاد «فرصة» لظهورها.

ووافقت جماعة السينما الجديدة على تلك المكرة، خصوصا وأن الفتاة كانت في عمر «روز» - بطلة الرواية، المراهقة البريئة التي لم يكن من السهل إيجاد ممثلة في سنها تقوم بدورها. هذا بالإضافة إلى أنها كانت تمتلك بعض الموهبة، وإنى كنت أقوم بإعدادها لذلك.

لم ألتقي بمحمود دياب إلا بعد عام أو يزيد، كنت خالله قد انتهيت من كتابة السيناريو، وأخرجت للتلفزيون أول أعمالى وهو «التركة» لنجيب محفوظ، وذكر ذلك لأنه قال لي نفس الجملة التي سمعتها من محمود دياب:
ذلك هي روايتي.. كتبتها لك تقرأ..
أما أنت فلك «لقتك» الخاصة.. ولك أن «ترويها» كما تشاء!..

وإذ كان عنوان القصيدة هو تجربتي «خرج سينمائى» مع محمود دياب «الكاتب» فإن «بيت القصيدة» يفهمون، هو أن اتحدث على ضوء هذه التجربة، عن «الرواية الأدبية» وإعادة روایتها، بلغة السينما وهذا هو التعبير الذي أفضل أن أطلقه على عملى هذا، ولا تعييني الاصطلاحات الأخرى مثل التحويل... والاقتباس.. والأفلام.. والأعداد.. الخ وهذا

الجديد» في الانتاج. فحكيت له مثلاً قصة أسرة «شاموني» الألمانية، الذين كانوا - في بداية السينينيات- فريقا سينمائيا تعاون مع بعض الأصدقاء، وبدأوا إنتاجهم بفيلم كان «بداية» السينما الألمانية الشابة!

وقد تميز الفيلم بعدد محدود من الشخصيات. وقصة تعالج مشكلة من مشاكل الشباب في ذلك الوقت.

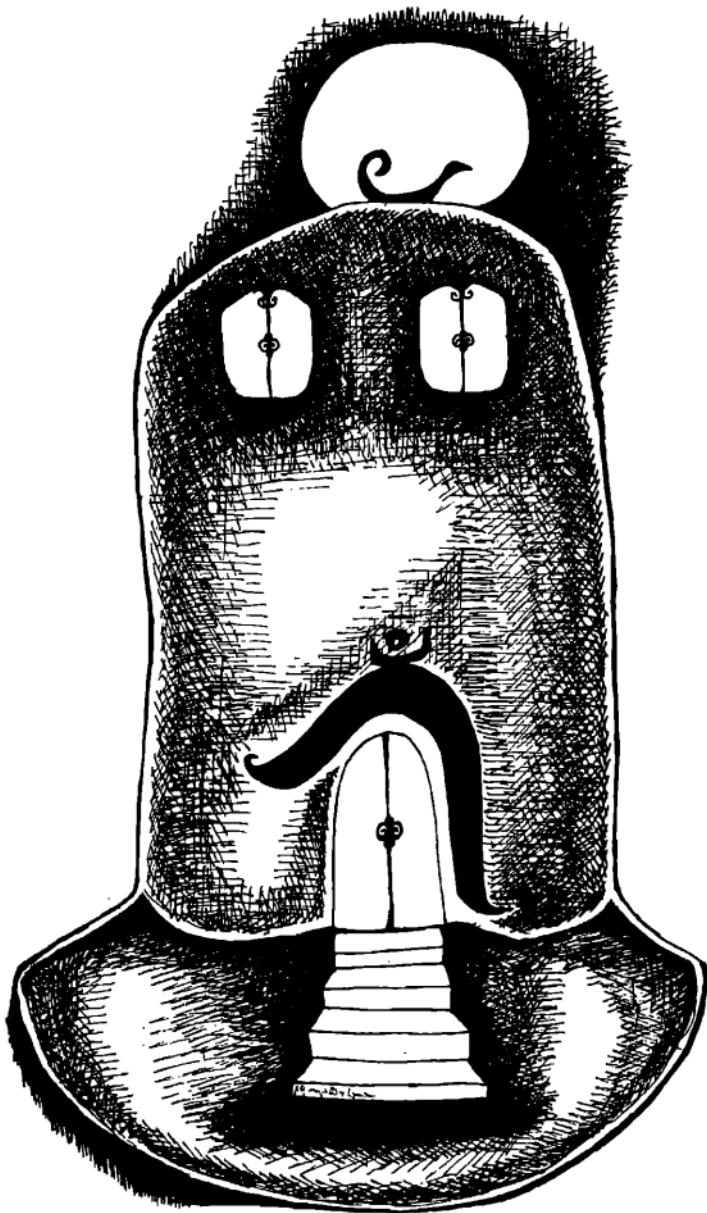
كانت بيوبتهم ومكاتبهم هي أماكن التصوير الداخلية.. بالإضافة إلى الشوارع والحدائق العامة. وكانتوا جميعاً يعلمون في مختلف الأعمال، ليدخلوا بعض المال الكافي لشراء بعض المواد الخام، والمصاريف اللازمة لتصوير جزء من الفيلم، الذي كان يقوم بادواره مثلون ناشئون.. أو هواة. ثم يتوقفون لـ«العاودة العمل» وجمع المال مرة أخرى.. وهكذا.

قال لي محمود دياب بحماسة شديدة:
ـ ماتعملوا زيه؟ وأنا كمان مش عايز منكم حاجة.. أنا مسامح معكم بالرواية بتاعتني!

ثم ذكر لي اسم منتج «عربى» يدعى أنه يحب التعاون مع المخرجين الشبان!
ـ ابقوا شفوفوه.. مش غلط!

والحقيقة إن مسألة التمويل لم تكون تؤرقنى في البداية.. فقد كنت أرى- فعلاً- أن وجود «السيناريو» الجاهز للتصوير هو المهم. وبعد ذلك قيادة عملية البحث عن التمويل.

نها هو المنتج «عربى» الذى سمع عنه محمود دياب، دليل على عدم وجود مشكلة.



لدق، أن يسجل الحركة.. أو يعبر عنها في رسوماته.

ويبدو أن الإنسان الأول قد أرجأ استكمال محاوارته في تحريك الصورة إلى أن يصل إلى صناعة «الألة» أو لا واكتفي أحطاده بمحاولات «تحريك» الكلمة.. وأعني بذلك خلق علاقات بين الكلمات من شأنها أن تشير مدلولها. وتؤدي إلى «صورة».. ومعانٍ جديدة.. وتحصل باللغة المحكية أو المكتوبة إلى الاكتشافات التي توارثناها، وما اصطلاح على تسميتها بالبلاغة ، والبياع، والبيان.. الخ. ولتصبح اللغة (المحكية أو المكتوبة) في كامل لياقتها.. ولتكون أكثر تعبيراً عن الأحساس البشرية التي ازدادت تعقيداً بازدياد وتشعب التجربة الإنسانية نفسها..

وب مجرد أن توصل الإنسان ، في العصر الحديث ، إلى الآلة وتطورها وطوعها لاحتياجاته المختلفة، عاد لمواصلة محاوارته في تحريك الصورة... فكانت «السينما توغرافيَا».

و ظلت «السينما توغرافيَا» اختراعاً أو كما وصفها جورج ساولو -«صناعة يدوية»، لفتت انتظار رجال الاعمال إلى أن وضع المبدعون من رواد السينما القواعد والنظريات في جماليات «اللغة السينمائية»، ومارسوا كل ضرور البلاغة، الممكنة في تعبيراتهم السينمائية، من تشبيه، واستعارة وكناية، وجناس، ومتابقة.. الخ. إلى أن اكتلت تجربة دمج «المؤثر البصري» مع

الموضوع يحتاج إلى «إعداد» خاصة.. في المجلة.. وجوولات من البحث والدراسة والمحوار وإعادة النظر. وذلك للوصول إلى حل لمسألة المصطلح النقدي العربي، وأخص بالذكر ما يتعلق بالسينما أن الناقد السينمائي - العربي - قد أثر، في كثير من الأحيان أن يختصر الطريق.. وأن يوفر على نفسه مشقة البحث عن قواعده وأصوله الخاصة. بل وسلك الطريق الأكثر سهولة فاستعار المصطلح النقدي الأدبي، وعندما يريده أحدهم أن يتميز عن غيره من النقاد.. نجده «يتلذذ» باستخدام اصطلاحات نقدية أجنبية.. ناسياً أو متناسياً أن لكل مقام مقلاً..

ليس صحيحاً أن «الصورة» هي مفردة اللغة السينمائية مثلما أن «الكلمة» هي مفردة «اللغة الأدبية»، فهذا والأديب لا يكف عن محاولة خلق «الصور» ليراها القارئ بخيالاته. وفي الناحية الأخرى.. هل استطاع الناقد السينمائي - حتى في أيام السينما الصامتة - أن يستغني عن «الكلمة».. وبالرغم من تعدد أدوات التعبيرية؟!..

إن جدلية العلاقة بين «الصورة» و«الكلمة»، تعود بنا إلى فجر التاريخ، عندما كان الإنسان الأول يقوم بأولى محاواراته لتسجيل انطباعاته، وتاريخ الحضارة يؤكد لنا أن أولى أدوات التعبير «تسجيلاً».. كانت الصورة وتشهد الرسوم القديمة التي وجدت على جدران مغارات «التامير» في إسبانيا.. وغيرها أن الإنسان حاول، أيضاً أن يحرك الصورة، أو بتعبير

«المؤثر السمعي» - كلمة وموسيقى، وما إلى ذلك من المؤثرات الصوتية الأخرى، وعندها أصبحت السينما ، بحق، «الفن السابع»!

وبالرغم من أن رجال الأعمال، الذين لفت انظارهم ذلك الاختراع، قد استعنوا بالآدب - قصة أو رواية - كمصدر للحدث، الذي أصبحت السينما قادرة على روایته.. مستثمرين رواج تلك الأعمال الأدبية لا أكثر.. إلا أن فئة من المبدعين ظلوا ينظرون بعين خلاقة إلى مسألة التزاج الذي كان من الطبيعي أن ينشأ بين الآدب والسينما.

فإليدابع الآدبي، كما قلت، لم يتوقف عن حماولة خلق الصورة وتحريكتها في مخيلة القاريء.. والسينما قادرة على تجمسيد تلك «الصور» وفي بعض الأحيان، على كبح جماع الخيال الذي يتمتع به القاريء، لكنه يتجاوز ما يرمي إليه الآديب.. شيئاً من الواقعية!.

لابكينى أن نطلق على «جون» مثلاً اسم «وهдан»، ونuspى فى ترسيمه وإلباسه أثواباً ليست له بينما الآلاف من هذا «الجون» يتجللون ببنينا باسماء مختلفة.

إن تصوير «الشخصية» هو البحث عن شخصية مصرية لها ميراراتها الخاصة، ودوافعها الناتجة عن بيئتها، بنفس السلوك الذى سلكته الشخصية الأصلية.. «جون»!.

كنتأشعر بعد منحى الضوء الأخضر من محمود دياب، أتنى أحمل في يدي كشافاً أسلطه على مواقع

«المؤثر السمعي» - كلمة وموسيقى، وما إلى ذلك من المؤثرات الصوتية الأخرى، وعندها أصبحت السينما ، بحق، «الفن السابع»!

ربما كانت إحدى مهام الآدب هي رفد السينما بالموضوعات، لوجف المعين. وربما كانت إحدى مهام السينما هي نشر العمل الآدبي أو التعريف به، على نطاق أوسع من الكتاب.. خصوصاً حيث تزيد نسبة الأمية.

لكن هرباً من هروب الإبداع السينمائى، له برافعه ومبرراته.. سيظل يعتنى بإعادة رواية القصة أو الرواية الأدبية.

هنا نعود إلى موضوعنا.. حيث أود

فهم أمل الحاضر.. وعماد المستقبل .. ووجهت الله أن هداني إلى معرفة محمود دياب، الذي منحني بدوره تلك الرواية ومعها منتجها، الذي يبدو جاداً هو الآخر.. لم يبق سوى أن يطلب مني ترك السيناريو لقراءته، ولكن لشدة اهتمامه، طلب مني أن أعطيه فكرة عن موضوع الفيلم. فما كان مني إلا أن وضعت السيناريو على المكتب الفاخر النقيس، لكنه أزاحه جانبًا، وأشار لي

أن أتلّكم! إنه يتوجّل معرفة موضوع فيلم القاسم، وكانت بدوره انتجّل نهاية المقابلة لكي أذف البشري لجماعتي - جماعة السينما الجديدة - بالفوج الأقرب مما كانا متوقّعاً.

ولم أكُد أبدأ في سرد ملخص عن الشباب الاربعة.. الطلبة في كلية الفنون.. والثنانة الصغيرة التي يرتبط بها أحدهم، حتى انبرى يقدم اقتراحاته، وتعليماته كمتعنّج صاحب تجربة طويلة.. - فليكن اسم الفيلم «أربع تلامذة»..

وينتَ!

على غرار «أربع بنات وضابط» وأخذ يرشح لي أسماء الأبطال!.. ولما رأى الدهشة على وجهي.. استدرك!.. وأخذ يذكرني بمعزياً ذلك الشّم الذي يسمونه «مكياج»، ومقعوله السحرى في اختصار عشرات السنين من أعمار الأبطال..

- إمالاً

وخرجت من عند المنتج متّابطاً السيناريو، وأنا أشعر أنّي أجدر بلقب «تابط شرا» من ذلك الشاعر العربى، الذي بحثت عنه أمهـ طفلـاً في

معينة في الرواية، وفي اليد الأخرى عدسة مقربة أو مكبّرة، أضعها فوق كلمات معينة، وأشعر أيضاً أنّي من خلال «رواية» محمود دياب، بلفته الأدبية قد تعرّفت على شخص وأماكن وأحداث وعلاقات أثارت اهتمامي، بحيث تولدت عندي الرغبة الملحة في إعادة «روايتها» بأسلوبين الخاص.. ولقتي السينمائية.

هل هو الفارق بين «البورتريه» المرسوم بالألوان الزيتية أو المائية.. والصورة الفوتografية التي تلعب فيها الإضاءة وزاوية التصوير، ونوع العدسة؟.

تسبّبت أن أقول أنّي في ذلك الوقت لم نكن نمتلك رفاهية الملم بعمل فيلم بالألوان! بالرغم من أنّ أجواء كلية الفنون التي كانت خلفية للأحداث.. كانت تقتضي ذلك!

قلت إن كتابه السيناريو استغرّقت مايزيد عن العام.

وكانت «روز» البطلة قد كبرت عاماً آخر.. وجاءتها «الدرّة» الحقيقة على شكل عرييس ثرى! يتناسب مع ثراء شقيقها المفامر، فكان لأبد أن أسعى لمقابلة ذلك المنتج الذي يحدثنى عنه محمود دياب.

استقبلنى الرجل ب بشاشة أبوية.. وكانت «أتابط» السيناريو كدليل على جدية المقابلة.. وتحدّث عن المخرجين الشبان.. وكانت أحدهم.. وعن رغبته في التعاون معهم في حل «أزمة السينما»!

السينمائية المختلفة، التي كانت أيضاً من الأهداف التي خططنا لها. هذا إلى جانب نمو فكرة فيلم آخر للزميل عبد الخالق.. عن مسرحية الكاتب المبدع على سالم.. «أغنية على المعر».

البادحة.. لتجده يتآبطن ذئباً صفيراً ظناً منه أنه حمل وديع فاطلقت عليه أمه ذلك اللقب الذي اشتهر به. ورأب محمود دياب على مداعبيه بلقب «تابط شرا» وهو لا يكفي في تحديري بأنه لامكان للحملان في زماننا هذا.

توالت نشاطاتنا.. و«أسابيعنا» وفي أحد الاجتماعات تقرر تقديم المشروعين، «الظلال».. و«أغنية ...» لمؤسسة السينما آنذاك، بعد زن قمنا ببلوره إسلوب المشاركة بالجورنا التي كانت في مجتمعها جزءاً لا يستهان به من ميزانية كل من الفيلمين. على أن نتقاضى هذه الأجر من إيرادات الأفلام!.

بقدر الحرية التي منحني إليها محمود دياب في معالجتي لروايتها، كنت حريصاً على عدم المساس بأرجحه الأبداع فيها. بناءً، ومضموناً، ولغةً.

لم يكن الشكل الرباعي في الرواية جديداً على الأدب.. ولا على السينما، ومع ذلك كان هناك من يتصحنى بأن اختيار شكل سردية سهلة، خصوصاً وأننى كنت إزاء أول عمل سينمائي روائي طويل. وظلت هذه النصيحة تلاحقنى إلى ما بعد الانتهاء من التصوير.. إلى مرحلة «الмонтаж» أو ترکيب الفيلم.

والحق أقول، أن محمود دياب كان حافزاً لي على ممارسة حتى في «رواية» روايته، سينمائياً، بالشكل الذي أراه.

ربما كان يعني أننى تأبطن شراً باختياري هذه «المهنة» ظناً مني أنى سوف أتعامل مع «حملان».. بينما الحقيقة أن بعضهم أشبه بالذئاب.

في أول اجتماع «لجماعة السينما الجديدة» كنت أمام خيارين أن «أطlesh» حكاية المنتج، فيشبعوننى بالاستهان والتغريط بالفرص، أو أن أحكم لهم ما انتهت إليه، فيشبعوننى «طريقة» فقررت أن أطlesh. إلا يكتيني مائلته، عندما اضطررت لأن أزف اليهم بشرى زواج «البطلة».. في الاجتماع السابق؟

وكان لابد من أن نطرح موضوع المشاركة في الانتاج على الطريقة الأنلانية، والحقيقة أن الجميع تقريباً قد أبدى حماسة واستعداده للتفكير. ولكن، بعد القيام بعملية حسابية، تبين لنا أننا سوف ننتظر أعماماً كثيرةً حيث كان المبلغ، الذي يستطيع أن يساهم به أيسرنا حالاً، لا يتجاوز الخمسة جنيهات شهرياً.

وهكذا اقتصر نشاط «جماعة السينما الجديدة» على الندوات والدراسات وأسابيع العروض

كان «جميل» الشخصية المحورية في الرواية، منقسمًا في داخله يتحدث ويتباهي بشجاعته مرة، ثم يعود ويعترف بخوفه مرة أخرى، وهو صادق في كلتا الحالتين. أو ربما كان يتميز عن غيره بأنه كان يمتلك الشجاعة الكافية لأن يعترف بالخوف.

وعندما كان محمود دياب يقرأ ذلك المشهد من السيناريو، الذي يهذى فيه «جميل» تحت تأثير الحمى التي أصابته، نتيجة لما أوصنته إليه مواقفه.

-

سيريالية.. تعبيرية.. قومية.. عربية..
يهود.. أمريكيان..
فوجئت به ينتقل ، من القراءة بصوت مسموع، إلى «الاداء» المعيبر، وكانت تعمق الدور. وقام بعلوية شديدة نتيجة لانفعاله، بالإضافة ببساطة لم يفتنني أن أقوم بتثبيتها في السيناريو.

قال:... يهود... أمريكيان... بلا أزرق!
ثم أكمل الأداء: الإنسان الحر هو أساس المجتمع الحرا

هل كانت قناعتي بأن «جميل»، الرافض المتمرد الضائع الخائف، هو بعض من محمود دياب، هو سبب تسمية البطل في الفيلم «محمود» بدلاً من «جميل».١٩

ولماذا «عمر»؟ سأل أحدهم عن تلك

«الظلال في الجانب الآخر» لكرني هذا العنوان بالنظرية الفروئية التي تقول إننا إذا سلطنا ضوءاً على جسم ما فإننا سنرى له ظلام في الجهة المعاكسة، وإذا سلطنا ضوءاً في تلك الجهة على نفس الجسم، فإننا سنحصل على ظليلين متقابلين بحيث يكون كلا

الظللين أخف حدة في الحالة الأولى . فإذا سلطنا ضوءاً مساوياً لكل من الضوئين السابقيين على نفس الجسم من الجهة الثالثة، فإننا سنحصل على ظل ثالث.. بحيث نلاحظ ازدياداً في خلية حدة الظلل الثلاثة أما إذا سلطنا ضوءاً من الجهة الرابعة، فسوف تختفي كل الظلل.

وهكذا كانت روايات محمود دياب الأربع، التي تتكون منها رواية «الظلل...» تساهم في إزالة الظلل.. أو تخليف حدتها على أقل تقدير.

ولم أجد حرجاً في تلخيص تلك المكرة في عبارة كنت أريد لها أن تظهر على الشاشة في بداية الفيلم، ولكنها ظهرت في «النشرة» التي لم يتم توزيعها إبان العرض.

«ما أكثر ما تخلفي الظلل من حقائق لكن نرى واقعنا بدون ظلال..
لابد من أن تتعدد مصادر النور».

هل هناك من شك في أن محمود دياب كان يقع تحت إلحاح فكرة الحرية بمعناها المطلق.

بعد ذلك، من لبنان إلى أحد رفاق العوامة يقول فيها: «قد وجدت الطريق الذي استطع به أن أعبر عن نفس وعن قضيتي». «خصوصاً بعد أن أصبحت للمرة الثانية بلا وطن».. ولم يعد لدينا مانخشى أن نتفقد».

إن فقد وجده «عمر» طريقه... مثلاً تلمس بقية زملاء العوامة طريقهم بعد التيه والتخيّب انتقل من وضع المسير إلى المخير الذي ربما يُضطر.. ولكن سوف يتتحمل نتيجة خطئه بعد أن تعود على الشكوى والقاء اللوم على الآخرين.

أما مصطفى.. المثالى الساذج.. الذي ستنظر مثالياته جداراً بينه وبين الحقيقة.. حسب تعبير «محمود» فقد صاغ «محمود دياب» رأيه في هذا النط من الناس صياغة اشتفت عليها من تحويلها إلى حوار بالعامية.. ما سوف يلقها الكثير من أهميتها.

وكان المخرج الذي ارتبطه للمحافظة على تلك الصياغة باللغة المصحح، هو قراءة مختارات منها -موئلوج داخلي- بصوت مصطفى، يوحى سماعها في الفيلم بانها نص مذكرات مصطفى الذي تعمدت الإشارة أكثر من مرة إلى إعادته في تدوين مذكراته.

وإذا كانت «روز» قد نجت من الموت، بعد محاولتها الانتحار، واستطاعت - في النص الأصلى- أن «تعبر» من انقطعت أخباره. ثم جاءت منه رسالة

الشخصية التي أضفتها إلى الرواية الأصلية.. ذك الطالب الفلسطيني الذي كان أحد سكان العوامة.

أجاب محمود دياب. ذلك هو الجانب الآخر. ذلك هو التفسير الجديد، الذي يجب أن يحتمله العمق الإبداعي.

واكتفيت بهذه الإجابة.. وتحاشيت أن أعترف أن عمر كان بعضاً مني أو أنتي كنت أتحدث بلسانه.. ولم يفت ذلك على الكثيرين إذ أنتي انهيت «مشروع» ... ولم انتظر عرض الفيلم.. ذهبت إلى لبنان.

دأب «عمر» على أن يحمله بمشروعه التخرج» شأن بقية الطلبة في سنواتهم الدراسية الأخيرة، كل ما يحاول أن يجسد همومه واهتماماته في «مشروعه» كانت «سكتشات» عمر في البداية تصور البؤس والعراء والتشرد في «معسكرات الأجيالين».. حديث عن قضية فلسطينين قد تحول بفعل التقحام إلى حديث عن «اللاجئين الفلسطينيين».. لكن «المهزة» التي أصابت عمر عندما رأى «معسكرات الفدائيين» في الأنوار في أجازته الصيفية لسنة ٦٦. جلعته يقول لأحد زملاء العوامة:

- بقي لنا ١٨ سنة بترسم اللاجئين.. وبنختلف لاجئين!
حاقول إيه أكثر من اللي اتقالي؟
حانفضل تدور وتدور وبالآخر.. أنتا
«عائدون» (ساخراً من لوحات» حملت
هذا الاسم)

وقرر أن يعايش «الفدائيين» لكي يقوم بالتحضير لمشروعه الجديد. عاد إلى «الأنوار» قبيل نوفمبر ٦٧
ازمتها إلى حياة جديدة عاملة في محل

الحديث الذى استفرق النصف الأخير من الرحلة. إن أحدهما يذكر الآخر بتفاصيل دقيقة من تمثيلية تليفزيونية. ولم يكن من الصعب أيضاً أن أتبين، منذ البداية، أن موضوع الحديث هو تمثيلية السهرة «رحلة عم مسعود» التي ظل محمود دياب يبحث عن نصها المفقود إلى أن وجده، وقامت بإخراجه للتليفزيون سنة ٧٧.

التزمت الصمت مستمتعة، بحديثهم بكل ما فيه من تفاصيل وإضافات وتعليقات، وتلكتنى الرغبة أن أسأل في النهاية عن المناسبة التي ذكرتهم بتمثيلية مضى عليها عشر سنوات.. هل أعيد عرضها في التليفزيون مؤخراً، وقبل أن أحدد اللحظة التي سوف «أتحم» نفس فيها بذلك الحديث الذى «يخصني» أيضاً اصطدمت أذناني بصوت أحدهما وهو يقول «الله يرحمه»! ثم يكمل الحديث.

تركتهما يتربمان على الكاتب..
يعطيانه بعضاً من حقه. بعد وفاته. لم أقع ولم أتدخل. حرصت على لا أشاركه أو اقتسم منه تلك للحظات.

من محمود دياب عرفت كيف يضحك الإنسان بله فيه.
ومنه أيضاً، عرفت كيف يمكن للإنسان أن يشعر بالفرح. والحزن يسكن فيه. ◆

لببع الزهور فقد انهيت الفيلم - حيث كان كلنا نحلم «بالعبر» - بقطة لها في حديقة المستشفى، بعد نجاتها، بينما نسمع صوت «محمد حمام» الذي قام بأحد الأدوار، وهو يغنى أغنية وجدت كلماتها في «بريد القراء» لإحدى المجالات.. كتبها شاعرناش في ذلك الوقت - هو الشاعر عبد الستار سليم. الذي كان ينادي من أعماق المصير:

الليل مسافر من زمان.. ذى الزمان
بين الجنادل تبرحه
لكنه عارف مطرحه.
.....
.....

الليل ده عمر
معك يطول بيه السفر
معك يعوق سكته مليون حجر
معك ينزو.. معك يلت
المستحيل إنه يجف

ولمود دياب حكاية أخرى..

قبل عشر سنوات ، وكانت قد عدت إلى القاهرة، بعد الخروج الثالث، الخروج من لبنان ١٩٨٢، ركبت القطار المسافر إلى الإسكندرية على المقعد المقابل، كان رجلان يتحدثان بصوت مسموع، بحيث لم يكن من الصعب أن أتبين موضوع

أوراق من دفتر النهاية:

لماذا قرر محمود دياب أن يموت؟

أحمد اسماعيل

ويتحدثون مع بعضهم البعض لحظة رفع العلم، وعلى الفور يوجه التلميذ القائد سؤالاً حاداً للمدرسين: «هو العلم ده
التلامذة فقط؟».

ويتنقض المدرسون من هذه الإهانة
ويطربون التلميذ الصغير حتى ياتي
ولي أمره!

فى تلك السنوات البعيدة يكتب محمود دياپ على كراساته الملونة «محمود دياپ الماجوس»، فهو يعيش

الجدل والخطابة، وبالفعل يدرس محمود في كلية الحقوق ويتردج فيها ويصبح محاميا بقلم قضايا الحكومة ويلتزم بالانتظار إلى مذكراته الثانوية البليغة

كذلك «قلة حظ في الفهم من يظن أنه واحد» كما يرى الشاعر العراقي مظفر نواب.

ونحن لانخطيء الفهم عندما نقول أن الكاتب الراحل محمود دياب «أكثر من واحد».

فهو الكاتب والفنان والموقف... هو المحامي والرافض والعاشق، هو العنيف والمنسحب والمقارم.

فى عام ١٩٤٧ يلاحظ التلميذ محمود دباب أن المدرسين بمدرسته الثانوية بالاسمعالية لا يتفقون خشعاً أثناء تحية العلم كما يفعل التلاميذ بل

مؤمنا بالواقعية، كان رومانتسيا ولكن المناقشات والكتب الجديدة دعته لاستدعاء صور الفقر والحرمان التي شاهدها وعاشرها في طفولته وصباه.

ويقرر محمود أن يصبح كاتباً وروائياً، ويشرع في تخطيط أولى رواياته «الظلال في الجانب الآخر» ويختار العوامة مكاناً للرواية، وهؤلاء الشباب هم أبطالها، ويجلس مع اسماعيل يستمع اليه ويعرف منه تفاصيل هذه الشخصيات.. هنا يلعب اسماعيل دور المؤثر في حياة محمود.. هو «الاسكتش الرئيسي» لهذه الشخصيات.

وتنجح الرواية، ويعجب بها نجيب محفوظ فيكتب رواية «ثرثرة فوق النيل» تدور أحداثها في عوامة ويعرف نجيب في حديث محفوظ أنه تأثر برواية محمود تأثراً بالغاً.

هنا يستبد الحنين بمحمود إلى المسرح ويقرر الكتابة للمسرح، ويلقى «بزوبعته» في هذا الحقل. ويصبح محمود واحداً من أهم كتاب المسرح. فتتوالى أعماله «ليالي الحصاد»، «الهلافيت»، «باب الفتوح»، «الفرباء» لا يشربون التهور..

لم يكن محمود في تلك السنوات ماركسياً ولا قومياً ولا ناصرياً. كان يحتضن كل هذه الشعارات ولكنه كان يستشعر فساداً ما خلف هذه الكلمات.. كن يعيش فزعاً لا يمسك بأسبابه، ولكن «محام» يدافع عن هؤلاء جميراً ويؤمن في أمماه بوطنيتهم.

وأسلوبه المتميز ولغته العربية السليمة.

في تلك الفترة كان محمود قارئاً للأدب عاشقاً لفن التمثيل ولاتزال شقيقاته يتذكرة التمثيليات التي كان يؤلّفها ويمثلها في المنزل.

وفي القاهرة يأتي اسماعيل الشقيق الأصغر ويدخل كلية الفنون الجميلة، ويقطن في عوامة على النيل مع مجموعة من الشباب الثائر المتمرد. مجموعة من القراء يعشلون رسوم جوياً ويقرانون أشعار بريخت وايلوار ويسارقون شخصيات تشكيوك.

ويأتى محمود بباب لزيارة شقيقة ديلفت أنظارهم بأناقتها وقدرتها على الجدل والقمن، ويشتعل الحوار حول الأدب والفن.

ويرى اسماعيل كيف تأثر محمود بهذه المناقشات ، فقد كانت الطريقة التي يتحدث بها هؤلاء الشباب جديدة على محمود، وهذه المصطلحات يسمعها لأول مرة.

وبالفعل يكتب محمود أول قصة له بعنوان «خطاب من قبلى»، يرسم فيها صورة رائعة لعمال التراخيص القادمين من الجنوب من خلال رسالة لأحدهم من أسرته، وتنشر القصة وتفوز بجائزة نادى القصة.

لم يكن محمود - قبل هذه القصة -



شعاراته، فيكتب مسرحية «رسول من قرية تبيرة» للالستهان عن الحرب والسلام». عنوان طويل ولكنه مفعم بالحيرة والقلق.

ويقع ما يخشأه محمود.. فالدماء المدفوعة في هذه الحرب، أكثر بكثير وأغلقى من هذه الثمرة المزعومة التي ينخر بها النظام.

ويسقط محمود فريسة الاكتئاب، وتنهار حياته الخاصة، ويفلق على نفسه الباب. هنا يعود محمود لعالم الآخرين.. مالم ديسوفسكي فيعيد قراءته، ويكتب سيناريو «سونيا والجنون» من رواية «الإخوة كرامازوف»، ويشرع في كتابة تأملاته في أربع كراسات.

خلط من الحكمة والجنون. فهو يحس بأن اليهود استولوا على كل شيء.. وتناقص الأزمة الننسية والروحية. فيشتري قطعة أرض بالاسمعاعيلية ويتمتنى لو يبني عليها مسرحاً، يطلق عليه «مسرح الأصدقاء» قبل أن تصبيع كل الأرض مستوطنات يهودية.

ويكتب في الكراسة الثانية:

ولهذا سوف «نقبض» على الكثير من العناصر الفكرية في أعمال محمود ديباب القادمة من أنكاره ورؤى متباعدة.. خليط من الفكر الاشتراكي والقومي وزراعة إلى الليبرالية ومخامرات في الشكل تعود بجذورها إلى الأنكار التجريدية في الفنون.

وتتعقد كارثة ١٩٦٧، وينكسر ظهر محمود.. فالكافوس الذي كان يطارده لم يكن وهما.. الخوف الذي يلف اعضاء جسمه يتجسد الآن في هزيمة لقرار لها.

ويستيقظ العذين مرة أخرى للرواية.. فهذه مدینته الجميلة الاسماعيلية قد خلت من الناس بسبب الحرب، فيكتب رائعته «أحزان مدينة» يروى فيها طرقاً من سيرته الذاتية وتنحدر على صفحاتها دموع الوحشة وتلمس بين سطورها إهانة خلع الجذور!.

وتعضي السنوات حزينة كنيبة، وتاتي حرب ١٩٧٣، ويختلف محمود مرة ثانية.. فهو لا يصدق في هذا النظام السياسي. ولا يحس بالأمان نصر

لاتنتب فيها زهرة حب» هي مسرحية أرض لانتبت الظهور». وهنا تعلو الدعوة لعزل مصر ونقل اتحاد الكتاب من القاهرة. ويسفر محمود إلى دمشق. فهو نجم من نجومها ولهم مشاق ومرىدون هناك ويلقى بخطبته الرهيبة مدافعاً عن بلاده، فهو ضد الاتفاقية ولكنه ضد العزل. ويعبر محمود في دمشق:

«إن ثلاثين عاماً من فساد الحكم ليست حجة على الشعب، ولا تكفي لأن تحكم على شعب بأنه فاسد.. فتحمن نقابه في بلادنا.. ولكنكم تحاربون إطفاء كل شيء.. إن نقل اتحاد الكتاب محاولة لكسر آخر المصابيح، وسوف تدفعون الثمن».

ويعود محمود إلى القاهرة ويخلع روب المحاما، وتبدأ رحلته المروعة مع الموت. لقد قرر محمود أن يموت يقطأ منتها.

ويمتنع عن تناول الطعام والشراب تماماً، ويستدعى أولاده، ويحذرهم من الاستثناء، ويدخل إلى حجرته وينام للأبد.

هكذا يُمعنى المحامي والفنان والمبدع محمود ديباً رافضاً.. حليق اللائق نظيناً لاعتنه هذه الأنظمة الفاسدة.

فسلام عليك يا صديقي الجميل،
محمود ديباً المحامي.

«لم يعد أمام الروح سوى أن تصعد على درج فضي. ولكن كيف أتصب هذا الدرج دون المرور بالأرض التي سلبها اليهود. إن المحاولة هرب من الجنون، ولكنها تحمل معنى آخر للحياة».

وفي «سوناتا» أخرى يخاطب السماء.

«أيتها السماء.. ما الذي فعلناه حتى يحل بنا ماحلاً؟.. جئنا إلى الأرض كن ننسج عن خدها الجميل دمعة فامتلأت خدورنا بالدموع.. أيتها السماء أية صاعقة تدق الأرض هكذا»..

وفي الكراسة الرابعة نقرأ مقاطع لم ينشرها على لسان «أسامة ابن يعقوب» بطل مسرحيته الجميلة «باب الفتوح».

«أسامة يخاطب كتابه وهو حائر: لتتسع صفحاتك لهذا الفجر اللانهائي.. ولتبق عصافيرك قبل الشروق.. فقد خاصمتك الشمس.. وعليك الآن أن تواري أوراقك المزقة».

سيعود محمود لكتابه المسرح.. وهذه ليست آخر المطاف. فالنظام السياسي الذي لا يثق به محمود يوقع اتفاقية الصلح المنفرد فيكتب: «إن أرضاً ارتوت بالدم

أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة في مسرحية «ليالي الحصاد» لحمود دياب

د. صلاح السروى

المنبوذين، فإن الأزمة هنا تصبح محتملة بصورة غير قابلة للحل، اللهم إلا عندما يهتز تفاسك الجماعة، بفعل موقعها العدواني، الذي سرعان ما يرتد إلى وجودها ذاته (مثلاً نجد في مسرحية «الزوبعة»، أو أن يجد الفرد مدخل مناسب للتوافق مع الجماعة (مثلاً نجد في مسرحية «الفريبي») أو أن يحدث الإثنان معاً (مثلاً في مسرحية «ليالي الحصاد»).

إن هذا الوقف العدواني الذي تتخذه الجماعة باتجاه الفرد الناشر عن سياقها، قد يربنا إلى «طقس التجھيزة» في المجتمعات البدائية، والذي لا زال معروفاً

تتمثل العلاقة المتريرة بين الفرد والجماعة أحد أهم المحاور التي تدور حولها أعمال محمود دياب الدرامية المبكرة. من حيث تركيزه الدائم على غربة الإنسان (الفرد) الذي يواجه جماعة ظالمة لا تتنازل عن محرو كينونته الفردية المتميزة في مقابل قبوله كأحد عناصرها. ولأن هذا الفرد غالباً ما يكون ممكلاً له أناً مترفة، يحتل الكيريات، جزءاً أساسياً من مكوناتها الروحية، فإنه لا يقوى (حتى إن أراد) على الاستجابة لشروط هذه الجماعة. ولأن الجماعة بالمقابل، غالباً ما تكون غير عاقلة ومسيرة بروح القطيع الفريزية التي تسقط عدوانها على الضعفاء أو

كذلك إلى عدوانية مجتمع العصر البرجوازي الحديث، القائم على مؤسسات وأبنية قانونية صارمة تقترب الفرد على الانصياع لمواصفاتها ونظامها الطبيعي والسياسي، مما يؤدي إلى اغترابه وتشيُّقه، وإلا أصبح مجرماً إذا حاول الخروج على هذا النظام (لوكاتش)، بما يستحق معه العقاب والتنفي خارج الجماعة (أو داخلياً بالسجن - فوكوه).

هل يمكن أن، تقول إذن، أن عدوانية الجماعة التي يصورها محمود دياب بمثابة بقايا وترسبات «طقس التضحية»، أم أنها عدوانية مجتمع العصر البرجوازي الحديث؟

رغم أنه لا يمكن الجزم بشكل نهائي بانفصال الموقفين كلباً، عن بعضهما، حيث يجمعهما العدوان على الفرد الناشر (وإن كان ذلك بدرجات ومنطلقات متفاوتة بالطبع) سواء كان ذلك ناتجاً عن الإحساس بالخطر على وحدة الجماعة - القبيلة، في الموقف الأول، أو على النظام الذي سنته الجماعة - الدولة، في الموقف الثاني - من هذا التنشور. رغم ذلك فإنني أدرج الموقف الأول، خاصة أن المكان الذي يدير فيه محمود دياب دراماته المبكرة (في مرحلة السنتينيات) يكاد ينحصر في ريف وقرى محافظة الشرقية، الذي يعتبر الأقرب إلى واقع هذا الموقف الأسطوري، كما أنه الأكثر استعداداً لتمثيل وضعية المجتمع الشمولي المتوجه بما لا يقبل التعدد أو الخروج على نواميس الجماعة - النظام، الذي يعتبر أحد تطورات نموذج الجماعة - القبيلة -

إلى الآن، كأحد تجليات التضحية بالمعنى «التطهيري» الذي تتوجه إليه الجماعة عندما تسقط إحساسها باللعنة على أحد أفرادها، فيصبح التخلص من هذا الفرد أو إيقاؤه أحد أشكال محاولة التخلص من اللعنة المتصورة. هذا الطقس هو ماعرف عند اليونان القدماء باسم «فارماكوى» PHARMAKOY، وهو الاسم الذي كان يطلق على الشخص المضحي به، إما بطريقه من المدينة أو بإحرائه. وكانوا يختارون هذه الفارماكوى من بين من يتميزون بالقبيح الشديد أو الإصابة بعاهة ما، أو من بين حشائط المجتمع من الرعاع والأرباش.

إلا أن هذا الطقس تطور وأصبح من المع垦 أن يكون الفارماكوى ثبيلاً أو حتى ملكاً، مثل ما عبرت عن ذلك دراما «أديب ملكاً» لسوفوركليس. (سيزا قاسم، طبقات النص، أدب ونقد ديسمبر ١٩٨٧).

كانت الجماعة البدائية، إذن، تعتبر النشوء عنها - يستوى في ذلك أن يكون النشوء على مستوى الشكل أو السلوك - سبباً رئيسياً من أسباب الكوارث واللعنات، وبالتالي يصبح السبيل الوحيد للخلاص من ذلك هو التخلص من هذا الشخص الناشر. وهذا أمر مفهوم، من زاوية أن وحدة الجماعة البدائية وتماسكها (بالمعنى العام) كانت تتمثل السبيل الوحيد لبقائها وقدرتها على مواجهة تحديات الطبيعة والعالم المجهول أمامها.

كما أن هذا الموقف (العدواني من الجماعة باتجاه الفرد الناشر) قد يرددنا

المُركبة لهذه الدراما.. «منيورة» تلك الفتاة التي فتنت القرية فأصبحت مشتها من الجميع، ثم أصبحت ملعونة بنفس الدرجة، تقيم مع أبيها «البكرى» في بيت يقع في المسافة بين بيوت القرية ومقابرها، و«البكرى» ليس بالضيّط أباها، لكنه عذر عليها طفلة ملقاء بين المقابر، في نفس اليوم الذي دفن فيه زوجته، وعاشا معاً منذ ذلك الحين.. و«البكرى» يكرهه منذ البدء من أهل القرية، رغم كونه (أو قل إلى جانب كونه) ضرورياً لحياتهم، مثله في ذلك مثل عمله الذي يكتسب منه معيشة، فمهنته كي بهائم القرية ورؤس أولادها بالنار ليدواها. ولذلك هو مؤلم وبغيض يقدر ما هو ضروري: «البكرى» هو أمره عجب، لا يحب حد في البلد ولا يحبه.. لكن مش قادرین يستفزوا عنه.. وداليه؟ عشان أرواح بهابينا في إيديه؟.. بهيمه تطب محدث يسعليها غيره.. واحدنا ما تعتقدش في غيره... ياقادر يارب السحنة الشنية دى إيد صاحبها كلها بركة (...). وكما مفيش راس في البلد إلا وكاويها.. (المسرحية من ٢٤).

تتحدد هنا إذن وبوضوح وطأة وإشكالية هذه العلاقة الجدلية، التي لا يقوى أي من طرفيها على الانفصال عن الآخر، مفرزة وضعاً مستحيلاً، وغير قابل للحل، إلا بانفجار الوضع بصورة ما، وهو ماستراه بعد قليل.

إن البكرى لم يجد سكناً إلا في أطراف القرية، بجوار المقابر، فهو شخصية منعزلة، عزلته الجماعة وأثر

مثلما نجد في مسرحيات «الزوبعة ١٩٦٦، «الغريب» ١٩٦٦)، ليالي الحصاد ١٩٦٨، «الهلافيت» ١٩٦٩، ولم يشد عن أعمال هذه الفترة إلا مسرحية «البيت القديم» التي تدور أحداثها في بيئة مدنية، وهي أولى أعماله المسرحية ١٩٦٤.

وتتجسد أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة في مسرحية «ليالي الحصاد» على أنصع ما يكون التطرق، حيث يمكن أن تأخذها تمويلاً على هذه التيمة الإشكالية عند محمود دياب - في كل أعماله قاطبة، دون كثير من التجاوز.

تأخذ القرية في الكشف عن أزمتها من خلال الاحتفال الريفي (السامر) الذي تقيمه بمناسبة موسم الحصاد، حيث يسهر الناس ويتسامرون. ولم يكن هذا الكشف هو هدف الاحتفال، وإنما تفرض الأزمة وجودها وتحول إلى مأساة بشكل يبدو عملياً تماماً وغير مقصود. «حسان الغاوي» منشد القرية وفنانها يقول لنا: أنها مجرد ليلة من ليالي الحصاد، يفرغ فيها الفلاحون إلى لهوهم: «نسهر نتسامر.. شوية نتحدث، وشوية نضحك.. وللي عنده حكاية يقولها». «المسرحية من ٩». بينما تتراءى إلينا أغاني الحصاد من بعيد. يبدأ السامر بآن يقلد صفار القرية وشطارها الكبار فيها وما يتعلون من طرائف، ويتبادل المثلثون الأدوار في مرر. إلا أن الوجه المأساوي الذي تحياه القرية يأخذ في التسلل تدريجياً من خلال هذا القناع عبر الحوار العفوي الذي يرسم شيئاً فشيئاً حكاية «البكرى» و«منيورة»، اللذين يمثلان البؤرة

الانعزال عنها لشعوره بالغرية بينها والتجوّس الدائم منها . لأنفقل دلالة أن كل الأوراق التي يجمعها ويحاول قراءتها دائمًا ما تحتوى على كوارث وماس من كل الأنواع).

الواحدة تلو الأخرى.. إلى أن يرتد عنّها إلى ذاتها فيقتل «على الكتف» الفتاة البريئة التي تصوّر أنها «منيورة». وحين تظهر صنيورة سليمة معافاه تنهار الجماعة وينفتح باب الجنون على مصراعيه أمام «على الكتف»، فكان مثل الجماعة في ذلك مثل الجاموسة التي تخيل البكرى حدّيثه معها: «أنا رايع على الجاموسة لقيتها التفتت لى (يُضحك ضحكة عصبية قصيرة) تعرفوا يا جماعة.. اتهيأ لى ذى اللي هتكلمنى.. كان شوية وتنطق.. إتهيأ لى إنها يتجلو لى .. إيه اللي فى إيدك ده.. جلت لها ماتخاليش يا جاموسة، دانا حاكويكي.. هارد فيكي الروح(..) أنا يادوبك جيت ناحيتها.. وباحت ايدي عليها.. ودى راحت قازحه وضارباني برجلها.. نظرتني.. نظرتني(يضحك.. صمت.. تفشى وجهه سحابة من العزّن) وأنا راجع بالليل.. حسيت ذى ما أكون جسمى مكسر.. افتكرت كلمة لراتى الله يرحمها.. كانت تقول.. لو البهائم اللي بتكريرها دى يابكرى بني آدمين.. كانوا اتلقو عليك وانتقموا منهك.. كنت أقو لها.. وأنا بايكونها لصلحتها يازبيدة.. كانت تقول لى دى ثار يابكرى.. والنار صعبة وربنا بيخرف بيها..» (المسرحية ص ١٤٤، ١٤٥).

هذه الحكاية يرويها البكرى في مواجهة الجماعة، وكانت بذلك قد أراد أن يعبر بها عن رأيه فيها، مشخصاً طبيعة علاقتها بها. إنها الجماعة التي ترغب في الحياة ولكنها غير قادرة على تقبل الآلامها ومحنتها. فالكل بالنار من الناحية المجردة يسبب الألم، ولكنه ذاته يسبب

ومن ثم لا يستطيع التوازن معها رغم احتياجها لها واحتياجها له . ولذلك خلق «البكرى» عالمه الجميل الخاص به. (عذر على صنيورة وزوجها من أي رجال القرية) عسى أن يفتنه عن دفع الاندماج في الجماعة . ولكن حتى هذا «العالم الجميل» لم يسهم في إيجاد حل لأزمته، بل وبما فاقمها، فتحت حول صنيورة (من حيث كونها حلمًا مشتهي من الجميع، ومن نوعاً عليهم في نفس الوقت) إلى لعنة تحل عليه، فيكون مستهدفنا للهجرم والحقد من الجميع، وبذلك أصبحت عامل عزلة وكراهة وعدوان إضافي، بقدر ما هو جميل ومرغوب.

ولذلك فإنّه في سبيل حاجته إلى الانلثام بالجماعة، اتقاء لعدوانها المدحّق الذي يتزايد بتزايد ابعاده عنها، يصبح البكرى مستعداً للتضحية بهذا الجمال (الذى اختص به نفسه)، فيصدر حكمه، أثناء لعب تقمص الأدوار، بالموت على الصنيورة، بعد أن يعرض الزواج منها على الرجال جميعاً حتى الصبية المراهقين الذين كانوا يتلهفون باختلاق قصص الحب معها، مقابلين عرضه بالرفض، ولأن الجماعة تنطوي في تكريينها على الظلم والتنكيل وتتحرك بدافع غريزية غير عقلانية، فإنها تدفع شن عداونها فتتوالى عليها الكوارث



فيلم «للال على الجانب الآخر»

بطولة : محمود ياسين ونجاة فتحى وعايدة عبدالعزيز - واحمد مرعي

المأسى لأنها لا تتحرك تجاهه إلا بالفريزة وليس بالعقل أو العلم. يتتسق مع ذلك أن البكرى يسكن بحوار المقاير التى يمكن أن تعنى الموت أو الدمار، غير أنه يمتلك فى ذات الوقت جمizza عتيبة تظلل مساحة بيته، بما تعنى من دلالات القدم (بكسر القاف وفتح الدال) والخلود، وبذلك تستنتج أن الحياة والموت يتوازدان بل ويتواءزان فى شخصية البكرى، ويصبح هو ملخصهما، مثله فى ذلك مثل أوزوريس واهب الحياة والذرع وإله الخير، وهو فى نفس الوقت إله الموتى والعالم السفلى.

بجانب البكرى تبرز شخصية صنيورة، ذات الجمال الثابت البديع

الحياة أيضاً، (حسب منطق المسرحية)، فيكون الالم بذلك معاذلاً للحياة، وضروريًا لها، ومن هنا يمكن تفسير السلوك المتناقض تجاه البكرى، إنه (أى البكرى) يصبح هنا واهب الحياة ورعايتها، وهو في عشره على «صنيورة» الجميلة بين المقاير (اللاحظ المفارقة) وتربيتها لها يؤكد ذلك، إنه ينتشل الحياة من بين براثن الموت. وبهذا أيضًا تصبح صنيورة، بالمقابل معاذلاً للحياة وجمالها، أووجه الآخر الجميل المقابل لوجه الالم فيها. وبالتالي يصبح ملوك الجماعة الساعى نحو محاولة الاستئثار بهذا الرجاء الجميل وحده، رغم مشروعية ذلك المجردة، مؤدياً إلى التناحر ومن ثم

فيها ميت» (المسرحية ص. ٦٦).

وقد تحقق جزء كبير من هذه النبوة، تقول النسوة مخاطبات «منيورة»:

«فسدتي الأولاد، وقومتى ببلدين على بعض، ووقفتى سوق البنات (...) البيت خرب، والجامع عشش عليه البويم، وغيطنا، ماجابش حفان قمع السنّى» (المسرحية ص. ٤٢، ٤٠).

إن هذه الصورة القاتمة الشيطانية «منيورة» هي الوجه الآخر لكونها تجسد الجمال والحياة، خاصة حين يحكى البكرى أنه قد وجدها في نفس المكان الذي دفن فيه زوجته، فكانها بذلك تقipض الموت، أو روح الحياة الخالدة (منيورة لم تمت عندما حاول على الكتف قتلها وأخطماها إلى أخرى).

إنها حلم الجمال والنعيم المثالي، وهو لذلك غير قابل للتحقيق، رغم أنه يبدو وكأنه في متناول اليد، لذلك يسبب الألم والمعاناة: «نى عاملة زي خيال التفر.. لا هو قادر يفارقه ولا قادر يتلم عليه» (المسرحية ص. ٤٣).

إن منيورة بذلك تجسد الرمز الكثيف الذى يكمل المعنى الفلسفى المركب الذى يمثله البكرى، إنهم مما يمثلان وحدة الحياة والموت، الجنـة والنار، النعيم والآلام، إنهم الكاربة الجدلية المكتنفة للوجود الإنساني متعدد الأوجه والدلائل.

بهذا المحتوى الدلالي بالغ الغنى والكثافة تكون المسرحية قد نجحت فى أن لا تصبح مجرد حكاية حب ريفية، وأن تنطلق نحو ذرى درامية سامة،

التي يرثبها الجميع وبسببها تحل المصائب بالقرية، وهى بذلك تموج غير مبتوتصلة بال מורوث الشعبى والملحفى، فهى تشبه عبلة، التى من أجلها يحارب عنترة فى السيرة الشعبية المشهورة، كما أنها تشبه نعيمة التى من أجلها يموت حسن فى سيرة «حسن ونعيمة» كما أنها تشبه عشتار التى أغرى جل جاميس فى ملحمة «جلجاميش» البابلية، بل إنها تقرب إلى هيلين عند الأغريق التى من أجلها قاتمت حرب طراودة. لقد وجدها البكرى طفلة صغيره بالمقابر، وهذا يعني أنها لقيطة طفلة غير شرعية، أنها حسب الموروث الشعبى- دنسا (يفتح الدال وكسـر الثون)، تحمل بذرة شيطانية. وذلك من ثم، يتتسق مع الاعتقاد بأنها قد جلبت الدمار إلى القرية إن هذه الصورة التى خلعتها مجتمع القرية على منيورة تتحقق بالفعل على الرغم من منيورة نفسها، فبسببها فقد «حسن أبو شرف» ذراعه فى معركة من أجلها، واحتراق «محجوب» وحقله معا فى نفس المعركة تاركا أطفاله الثلاثة وامرأتـه على حافة الجنون، وبسببها أضاع «على الكتف» حياته وعمله، وجاء ليقيم بالقرب منها مفتونـا بها فيصبح هزة الرجال ومثار سخرية النساء والأطفال. إنها إذن الشيطان، أو اللعنة التى حلـت بالقرية- حسب مفهوم الفارماكوى المذكور آنفا- أو كما يقول الشـيخ نور الدين (إمام القرية) ولـمـليـتها:

«خذوا بالكم.. حرموا.. بلـدو سـكتـها الشـيطـان.. وجـبـانتـكم هـتوـسـع لـآخر حدـودـ الـبلـد.. بلـدـكـو هـتصـيرـ جـبـانـة.. الـجيـ

وعناصر الملحمية البريختية، ولكن بإيمان من نوع آخر وهو الاحتلال القرى الذي يضفي عليه الحيوية والفكاهة العفوية باستخدام الرادى أو المعلق.. كذلك استخدم «الموال» كموريقة

شعبية مشبعة بروح الشجن والأسى التي يشف عنها العمل. هذا الموال الذى يغنى «القاوى» خلال فترات الصمت الحزين الذى ينتاب الجماعة. بعد أو أثناء عملية التذكر والاستعادة، ويكون كذلك بمثابة نهاية معبرة ومخلصة للأثر الروحى الذى تبثه المسرحية:

«أمانة يابا ماقوتنيش
فى وسط البحر ماقوتنيش
دا الموج على والير بعيد
ومهمامصرخت
مايسمعونيش

(لحظة صمت.. ثم يسدل الستار فى ببطء تصحبه أنشودة الحصاد العالية» (المسرحية ص ١٥٩).

وباستخدام «أنشودة الحصاد» التى نسمعها. بإيقاعات متقوطة، على طول المسرحية، متضاءلة مع أحداثها بما يشبه الموسيقى التصويرية، تؤكد المسرحية باللحاج على أن الحصاد ليس فقط حصاد القتيع بالمعنى الحرفي، ولكنه يتتجاوز ذلك إلى أن يكون حصاداً أخلاقياً وقيرياً، حصاد التجربة حادة من المصراع بين الفرد والجماعة، الذى يمثل جزءاً صغيراً من قضية الإنسان الذى تذر من أجلها محمود دباب فته وحياته.

محقة ومجسدة لمعان نفس الوجود الإنساني بكليته، مقلقة بالرمز الذى نجع فى بث روح شاعرية شاملة باللغة الشفافية والجمال والتأثير.

تنطلق الدراما فى كل ذلك من رؤية إنسانية للعالم وللوجود الإنساني بباحثة عن ممارسة سوية ومستينة للعلاقات بين البشر، راسمة جوانبضعف فى البناء القىيمى والروحي لدى الجماعة، ودافعة باتجاه تجاوزها عبر «الخطاء» المؤدى إلى «التطهير» KOTHARSIS خطأ «على الكتف» الذى أراد أن يقتل مسيورة فقتل الفتاة الأخرى البريئة).

ساعد على ذلك هذا البناء الدرامي المعقد والمحكم بشكل مدهش، الذى يتسرّب أثره من تحت قناع العفوية والتلقائية الذى تدعيمه المسرحية. مضاعفاً بذلك من سحر التناول وجمال التأثير، ومحققاً ارتباطها هارمونيا منسجماً مع الإطار الذى اختاره الكاتب، وهو الاحتلال التقليدي بالحصاد (السامر) كقالب درامي شعبي قائم على التقمص ولعب الأدوار، وهو ما جعل المكانية الجوهيرية تتسرّب إلينا عبر مجموعة كبيرة من المفردات والإضافات الفرعية التى أضفت هيباتية وغموضاً شفافاً ودالاً بشكل ساحر. وهو الأمر الذى أتاح استخدام تكتيكات حداثية ومعاصرة، رغم شعبيته وتقليلية القالب، فاستخدم تكتيك المسرح دخل المسرح ولعبة التقمص الذى تحدها عدن بيراندبلا، وتكتيك كسر الإيمان وإزالته الحائط الرابع بمخاطبة الجمهور والخروج والدخول من وإلى الحدث الدرامي،

قضايا المجتمع في مسرح محمود دياب

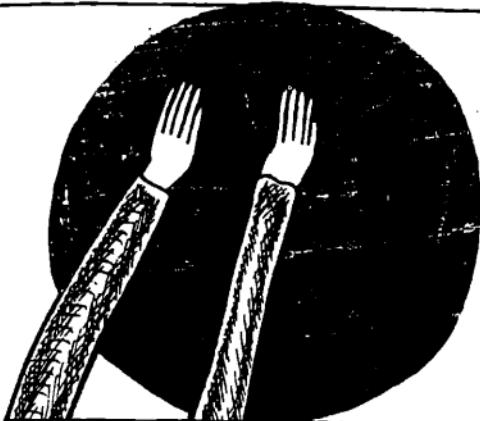
محمد عبد الله حسين*

اهتمام محمود دياب بقضايا مجتمعه على حساب البناء الفنى للدراما وإنما تناول هذه القضايا من خلال بناء فنى متكامل ومتطور ومناسب لقضايا التى يطرحها الكاتب ولذلك توقفت أثناء تناول قضايا المجتمع فى مسرح دياب عند البناء الفنى مثل بدايات المسرحيات نهاياتها ولغة المسرحيات وسماتها والصراع وتطوره وبناء الشخصية ودورها فى دفع الحدث سواء كانت تلك الشخصية حاضرة على خشبة المسرح أم غائبة عنها كما توقفت عند تقسيم خشبة المسرح ومدى تأثير هذا التقسيم أو مدى ارتباط هذا التقسيم بضمون النص خاصة إذا كان محوره

محمود دياب موضوع هذا البحث مؤلف «الزوجعة»، ليالى المصادر، القريب، الهلاليت، رسول من قرية تبيرة وكلها تناولت القرية المصرية والمشكلات الحقيقة لابنائها. ولم تتوقف عند أعمال القرية فقط. فدياب قد ترك إحدى عشرة مسرحية يجمع بينها اهتمام الكاتب بقضايا مجتمعه الذى شهد انتصار الثور وانكسارها والأحلام التى حققتها والاخفاء التى وقعت فيها والأعداء المحيطين بها والمربيين بها لدق الزم دياب نفسه بالرقوب مع الناس، مع عامة الشعب فى مجتمعه مدائعاً ونائحاً ومhydrى من الأخطار الظاهرة والخليفة سواء كانت أخطاراً داخلية (داخل النفس البشرية أو الوطن) أو خارجية. ولم يكن

*: الملخص الذى قدمه الباحث لرسالته للماجستير الذى حصل عليها من جامعة المنيا برتبة امتياز، تحت اشراف الدكتور: أحد العسعدى، وشارك فى المناقشة الدكتوران: محمد زكريا عتلى والدكتور، على البطل.





أتوافق وكذا أسماء الشخصيات ودلالة الاسم على هوية الشخصية كسنورة الفاتنة في الحصاد وشحاته المعدم في الهلاليت ويونس السلبي وصالح المقلوب على أمره في «الزوبعة»، وأبو عارف المثقف الوحيد في تعبيره. وقد توقفت عند اللغة التي تنطق بها شخوصه فدياب يملك قدرة فائقة تجعل لغة الحوار سلسة وتلقائية دون تكلف ولها اتصال مباشر بواقع الشخصية التي تتحدث بها من حيث درجة الثقة ومناسبتها للموقف وقد توصلت إلى أن لغة مسرحيات القرية عند ديب مكتوبة بلهجة قرى محافظة كفر الشيخ وارجعت سبب ذلك إلى إقامة الكاتب في أحدى هذه القرى فترة طويلة كما روى من نفسه في سيرته الذاتية (احزان مدينة) كما توقفت عند شخصية الراوى (البديل الشعبي للקורס أو الجوقة) والراوى عند ديب راو غير تقليدي فهو يهدى للحدث ويقدم الخالية الفرورية للنص ويخلق جواً عاماً للنعن. ووقفت عند استخدام المسرح داخل المسرح وهو شكل مناسب

هو الصراع الطبقي. وقد قسمت بحثي إلى بابين: الباب الأول تحت عنوان «العلاقات الاجتماعية في مسرح ديب» وهذا الباب يقع في فصلين: الفصل الأول تحت عنوان مشكلات الفلاح المصري في مسرح محمود ديب» وتناولت فيه مدى اهتمام الكاتب بالفلاح وقضايا الحقيقة ومتانعانية القرية المصرية من جهل وتخلف وفقر ومرض وعزلة، وغياب الوعي في القرية وبضاع المثقف والتعتيم الإعلامي تجاه أبناء القرية وال العلاقات الاجتماعية بين أبنائها ومدى ارتباطهم بالمدينة وقد توصلت إلى أن الذي ساعد ديب على هذا الاقتراب غير المسبوق من القرية هو اختلاطه بال فلاحين وتفاعله مع مجتمع القرية أثناء هجرة إليها لاجئاً خائفاً باحثاً عن الأمان بين دروبها وحقولها وقد انعكس ذلك على كتاباته من ناحية اختيار موضوعات مسرحياته الخاصة بالقرية بما فيها من علاقات اجتماعية معقدة وقد توقفت عند أسماء المسرحيات وعلاقة الاسم بضمون النoun سواء كانت علاقة تضاد

وفوقيه القرار وقد رأيت أن فكرة النص لا جدید فيها لاسيما أنها جاءت بعد نصي نعمان عاشر الناس اللي فوق والناس اللي تحت وهناك ميوب أشرت إليها أثناء تناولى للنص منها استاتيكية الحدث والشخصية وسيطرة العوار الذى لا يدفع حدثا ولا يشكل صراغا كما أن نهاية النص تستشعر منذ البداية فالنص حال من الإشارة والتلبيسي وارجع ذلك إلى أنه أول أعمال الكاتب الطويلة حيث لم يكن قد اكتمل نضجه الننى بعد. وفي البيت القديم تنبأ دياپ بانتهاء طبقة الرأسماليين ولكن عاد وحذر منها فى أهل الكهف ٧٤ أثناء الانفتاح الاقتصادي فى أوائل السبعينيات وقد أشرت إلى الفارق بين تناول الحكيم لقصة أهل الكهف وتناول دياپ لها وقد توصلت إلى أن دياپ قد أخذ الاسم فقط أو بمعنى آخر اعتمد الشكل الظاهري أو الهيكل الخارجي لمضمون القصة وتلك براعة منه فى تناول التراث.

وقد حذر دياپ فى أهل الكهف من ظهور طبقات جديدة طفليلا على السطح تشبه تلك الطبقة التى انحلت من القطاعيين الرأسماليين لكن فى ثوب جديد وهى طبقة لصوص الانفتاح الجديد وفي مسرحية «المعجزة» ناقش الكاتب مشكلات الطبقة العاملة بين الوهاء لطبقتهم والصراع مع الملكية الفردية وقد أشرت إلى أن النص به نفس العيوب الموجودة فى نص البيت القديم وارجعها سبب ذلك إلى نفس الأسباب السابقة. وقد توصلت إلى أن الكاتب فى هذا النص تأثر بمسرح برخت الملحمى ولاسيما مسرحية (دائرة

سامر القرية أو مسرح الجن وأيضاً لموضوع النص القائم على الصراع الطبقي كما فى الهلافيت وكذلك النص القائم على مشكلات نفسية وعلاقات اجتماعية معقدة فجرها التشخيص فى الحصاد. وقد توصلت إلى أن الصراع فى مسرحيات القرية يأخذ ثلاثة صور إما صراع بين فرد مظلوم ومجموعة ظالم أو صراع بين مجموعة مظلوم وفرد ظالم أو صراع بين مجموعة مظلوم ومجموعة ظالم . والقرية كما لاحظت فى معظم أعمال دياپ قرية ضائعة لا تجد لها مرشدًا نظراً لغياب الروعى فى ظل قلة عدد المثقفين أو لعدم قاعية المثقف نفسه وسطحيته. كذلك لاحظت أن من سمات مسرح القرية عند دياپ دخوله إلى موضوع النص مباشرة دون مقدمات طويلة ولقت فى التقديم (الاستهلال) مكتلة ومؤثرة وموحية بالجو العام هذا هو الفصل الأول. أما الفصل الثانى فتحت عنوان «رؤيا محمود دياپ للعلاقات الاجتماعية ومشكلات الطبقة العاملة»، وفيه توقفت عند رسميد دياپ للمتغيرات التى تطرأ على المجتمع نتيجة للقرارات السياسية والاتجاهات الاقتصادية فيه كتناوله لفكرة السلام الاجتماعى بين الطبقات وصراع العمال مع الطبقة المالكة وذلك من خلال ثلاثة مسرحيات هي «البيت القديم»، «أهل الكهف»، «المعجزة» فقد صور الكاتب فى البيت القديم محاولة الطبقة المتوسطة الانسجام مع الطبقة الارستقراطية وفشل المحاولة وتوقفت عند اسباب فشل هذه المحاولة وارجعها إلى التفاير بين سلوك وعادات الطبقتين وكذا العداء المتوازى بينهما

الطبashir القوقازية).

أما الباب الثاني من هذا البحث تحت عنوان «المصراع العربي الإسرائيلي في مسرح محمود دياب» وقد قسمته إلى جزئين ٢٠١ نظراً لأن القضية واحدة وفي الجزء الأول تناولت القضية كما طرحتها الكاتب منذ بداية المشكلة سواء على المستوى التاريخي أو الترتيب الزمني لأعمال الكاتب، وتعبرت في هذا الجزء لوجهة نظر الكاتب في المشكلة الفلسطينية والحلول التي اقترحها كالمواجهة بالبنديقية وبالذكر وأخيراً الانتظار - انتظار المخلص - وذلك من خلال ثلاث مسرحيات قصيرة يربطها خط درامي واحد وهي «الغريب لا يشربون القهوة» (الرجل لهم روس) (اضبطوا الساعات) وقد أطلق الكاتب على المجموعة اسم «رجل طيب في ثلاث حكايات». وقد تناولت عرض الكاتب لأول حل مطروح في الحكاية الأولى وهو عودة ابن الشاب الغائب إلى البيت حاملاً معه بنديقية المواجهة الغريب الذين اغتصبوا البيت ومزقوا الوثائق. أما في الحكاية الثانية «الرجل لهم روس» يقرر الكاتب من خلال شخصية الرجل الطيب بان البنديقية وحدها لا تكفي ولابد من فكر يوجهها بوعي ولابد أن لا من التحرر من السلبية والسلامة ليكون البيت مرتباً وانتقاً بعودة الغائب إليه الحامل معه أملاً عاماً لمنتظره. وفي الحكاية الثالثة اضبطوا الساعات فقد ركز دياب على الانتظار الإيجابي انتظار مجدى وهو الحلم الغائب والأمل المنتظر، وأيضاً انتظار ابن الطفل وهو البديل الواقع للحلم الرومانسي ثالبيت أو الوطن يحتاج صلاح الدين في النص رمز أو معادل

دياب كان ملامة اتاريغ للواقع بها
لا يتمارض مع جوهر الاسطورة القائمة
على استحالة تحقيق السلام بين
الملكتين.

وقد توقفت عند نهايات مسرحيات
دياب فهى نهايات مفتوحة لم يحسم
الصراع فيها حسماً كاملاً تجاهقوى
المعادية ولعل ذلك يرجع الى ان الكاتب
اختار قضايا ومشكلات معقدة لم تحسم
بعد وغير وقته او يرجع ذلك إلى تأثر
الكاتب بتشيكوف وموبياسان. كما
لاحظت ان الشخصية الغائبة عند دياب
لها دور «كبير» في تحرير الاحداث
وتتطور الصراع واشعال التوتر رغم
غيابها المادى عن خشبة المسرح
وبعد

هذه ليست هي الكلمة الأخيرة فى
مسرح دياب بل هي مجرد إلقاء ضوء
ولايكون الداعم أن هذا البحث قد تناول
بالتحليل كل الظواهر المسرحية فى
مسرح دياب بل حاولت الإشارة الى
معظمها واقتصرت عند بعضها أحياناً عسى
أن تكون هذه الإشارة هي المحرك أو
الدافع لاهتمام بأعمال دياب بما فيها
من قضايا بالغة الأهمية داخل بناء فنى
متميز ولا استطيع أن انكر بعض
الدراسات الجادة التى استرشدت بها
وأشترت إليها وخصوصا دراسات
الأساتذة: أ. د. أحمد السعدى «حيرة
محمود دياب بين الفكر والسيف»
والاستاذ الدكتور عبد القادر القط فى
دراسته «محمود دياب الكاتب
المسرحي» والاستاذة فريدة النقاش فى
دراستها «محمود دياب قراءة فى أعمال
ما قبل الحرب» والاستاذ رجاء النقاش
فى مقدمت مسرحية الزوبعة.

لزيم النكسة كما أن أسامة بن يعقوب
معادل لطموحات وأمال الشباب
المعاصر فصلح يمثل السيف أو هو رمز
للقوة وأسامة رمز للنكر، ولابد من
إنتقائهما حتى يتحقق النصر الكامل.
وتوقفت عند حرب أكتوبر من خلال نص
«تبيرة» ووجدت أن دياب لم يتناول
النصر بالحماس العاطفى المعهود وإنما
تناول الحدث من خلال منظور مركب
تابع من ميلوه الاشتراكية فالكاتب يرى
أنه لكن تتحرر الأرض الأم فى الخارج
لابد أن يتحرر الانسان من الجهل
والتخلف والغباء على المستوى
الداخلى.. أما فى آخر أعماله «أرض
لاتنتب الزهور» والتي وصفت بأنها أول
أعماله وقد أثبت أثناء تناولى للنص
أنه من أخريات أعماله إن لم يكن آخرها
وذلت على ذلك بالنضج الفنى للنص
بالنسبة للنصوص الأخرى كما أن
الموضوع الذى يطرحه الكاتب ملائم
للفترة التى نشر فيها ثم إن النص نشر
فى مجلة نادى المسرح بالأزبكية وكان
الكاتب على قيد الحياة وقتل عنه إنه
آخر أعماله ولم يعترض. ووقفت عند
اعتماد الكاتب على الاسطورة فى تناول
القضية المطروحة ليبرهن من خلالها
على استحالة تحقيق السلام بين مصر
وإسرائىل أو العرب واسرتائيل لأن
الأرض التى رويت بالحقد لا يمكن أن
تنبت فيها زهرة حب واحدة.

ولم يغير دياب فى الاسطورة
«اسطورة الزباء» شيئاً سوى مقتتلها
بيدها وحزن عمرو عليها أما النهاية فى
الاسطورة فتقول إن عمرو أجهز عليها
بعد شربها السم والتغيير الذى أحدث

هندية ورجل على الحصان

محمود دياب

المكان. المنظر ليس بغريب على عيني. أحس وكأنني عشت فيه سنوات طويلة من لا أعرف بالضبط إلى أية ولاية ينتهي. لعله يتبع ولاية فرجينيا أو ولاية تكساس وربما كان جزءاً من ولاية كاليفورنيا. المهم هو أنني غريب فيه. أما هؤلئيس غريبأعلى، فلكلثرة ما رأيته في أفلام الكاوبوي والهنود الحمر، وفي إعلانات السجائر المستوردة الفالية، التي تذاع يومياً في التيليفزيون، أحس وكأنني عشت فيه سنوات طويلة من عمرى.

الشمس التي ترى حمراء في لون الدم خلف الجبال، هي نفس الشمس التي أراها في سماء بلدى، لذلك فإن وجودها في الصورة يختلف غريباً إلى حد أنني

وعلى الرغم من أنه ليس جزءاً من وطني، فوطني سهل منبسط مسطح يغلب عليه اللونان.. الأخضر والأصفر. أما في هذا المنظر فالامر مختلف.. جبال مخربة حمراء وسوداء، كبيرة وصغيرة، متلاحمات متعانقة يحتضن بعضها بعضاً. وسهول صفيرة، مسخرية عند القاع من هذه الجبال. طبيعة معقدة وموحشة، تثير الفزع في النفس، بقدر ما يتميز به من جمال في التكوين. ولامكان للأشجار أو للحشاش في هذا

لأنه يستطيع أن أغمض عيني وأسيء
ل مجرد رأسه على الحيرة.. حتى أنه
أمير وجهي مستقبلًاأشعرها الدافئة،
متوجهًا أنه هناك.. وفي نفس الوقت في
بلدي.

«ميراجينا»، ولو أنه لا أعرف ما إذا
كانت هذه الأسماء مماثلة لـ
الهنديات هناك أو لا. فليكن «ميراجينا»
اسمًا لها على أي حال.

وقلت «ميراجينا» فوق المرتفع ساكنة
تنظر إلى، تنظر إلى قاع المرتفع في
استطلاع.. نظر إحساس بالآفة مع
ال أحجار التي تقف عليها، وتلك التي
تقطع القاع. مررت لحظات وهي ثابتة في
مكانها لا تتحرك، ثم استبدت بها حاجنة
رغبة صبيانية في أن تدفع بقدمها قطعة
حجر دفعة صغيرة، وأخذت تتبع الحجر
ببصرها و هي تنظر متدرجاً على
السلع، حتى إذا ما استقر الحجر في
نهاية المنحدر إبتسمت إبتسامة سانحة
خفية.

عند أقدام المرتفع بــ قديم مهجور،
الظاهر أن قبيلة من الهنود كانت تسكن
حول هذا البئر في الماضي واندثرت، ولم
يبق من آثارها سوى البئر. فرددت
«ميراجينا» راحتها فوق عينيها حاجنة
أشعة الشمس عنها، وراحت تدبر بصرها
فيما حولها مستكشفة. أيقنت أنه لا يوجد
لأحد من الناس، فلمولت عينيها إلى
البئر في أطمئنان، أخذت تهبط المرتفع،
تنقل القدم بعد القدم بحرمن وتعقل،
عاصضة بأسنانها على حفتها، تدهس
ال أحجار في حذروترو، شاغلة ذهنها
الأفكار أن «الله هو الذي خلق الأحجار..»
وخلق القدمين. وإنى لفرحة لأنى
قدمين أمش بهما فوق الأحجار.. الناس
يحفرون البئر أما الإله فهو الذي يعطي
الماء.. أنا أحب الإله..»
وتنطلق صرخة طائر أسود جارح

ليس في المكان أحد من رعاة البقر أو
الهنود، ولا أحد من رجال جيش الشمال
أو من جيش الجنوب ومع ذلك فإنه
اسمع بين الحين والحين، صخبًا هائلاً،
تختلط فيه الطرق المزغرة التي
يطلقها الهنود الحمر والمدافع والأعيرة
النارية بالصريخات وهم يقاتلون. هو
صخب بعيد ينبع من خلف الجبال
العالية التي ترى قممها متجمدة على
ملحمة الأفق. أصوات تدور لحظات، ثم
تباعدو وتلاشى، وكأنها انكربت من
الماضى تردد على خاطر إنسان متعب،
يسترجع تاريخاً كان واحداً من صناعه،
وكأنى أنا صاحب الذكرى، وكأنى عشت
هناك في كل قتال دار خلف تلك الجبال.
إنفجرت هذه الأصوات بعيداً منذ
قليل وترجع مداها هافثيانياً المكان
القريب، ثم أخذت الأصوات والأصداء
تتلاشى بالتدريج وتذوب في زرقة
السماء ليخيم السكون ويحكم قبضته
على المنظر.

وعلى قمة مرتفع صخرى صغير،
صبية هندية. هي في الخامسة عشر من
عمرها، لها ضيقيرتان طويلتان، ووجه له
مالوجه صبياً الهنود الحمر من لون
وملامع. بسيط مستدير، فيه نعومة
ووداعية وطيبة، ربما كان اسم هذه
الصبية «أنتاميا» أو «اشرنورنت»
أو «أترببيث» ولكنني أفضل لها اسم «



لنا الماء.. أنا أحب الماء، عند حافة البئر
حجر كبير، ثبت به طرف حبل متين،
وتدلى الطرف الآخر من الحبل في البئر
و «ميراجينا» تقترب من الحافة،
فتعتمد براحتها على الحجر، وتعط
رقبتها التلقى نظرة مستطلعة وكأنما
لتتحقق من وجود الماء ثم تعتدل لتلتقي
في تأمل نهر قمة المرتفع، حيث كانت
تقف منذ لحظات، وتعود للنكتير.
لأحد هنا، فالناس بعيدون، أحب أن
أستحم.. فالماء في بيتناقليل، والآخرة
كثيرون.. أستحم وأغسل ثوبين، وانتظر
حتى يجف فارتبه وأمشي. فعلت ذلك
مرة من قبل، فلم تفسب أمى.. وأشعة
الشمس اليوم ساخنة ولسوف تجلف

يمرق فوق رأس «ميراجينا»، فتشل
تأملاتها، وتشد عينيها إلى السماء
ويهوى الطائر يعيدها، ليغيب بخلف
البيال. ومن هناك حيث إختفى الطائر..
تعود الأصوات القديمة للظهور، صيحات
الهنود الحمر وطلقات المدفع، وتفجرات
رسامن البنادق، وقد تداخلت جميعها
وتناغمت في تلك المعزوفة التاريخية
التي لا تحدث، غير أن «ميراجينا»
لا يبدوا عليها أنها تسمع شيئاً من هذه
الأصوات، فهي تعيش لحظتها على
المنحدر الصخري في هذه تتبع الهبوط
بنفس العرض والأناء.

الناس الذين عاشوا في الماضي كانوا
طيبين.. حفروا البئر وذهبوا، وتركوا

يلر غشيناً فشبناً على جسده
ميراجيناً». ذلك جسدها براحتيها في
إرتياح، إهتمت بكلتيها خامسة متحاشية
أن تلمس صدرها فنهي تصب الماء على
الكتف، ثم تراقبه وهي تنزل على
الصدر، ويتساقط على ركبتها. غسلت
وجهها، المرأة بعد المرة في شعور
بالانتعاش، أمسكت بضفائرها تتأملها
وفكرت:

أشغل شعرى في بيتنا.. فغسل شعرى
قد يُخرنـى.. كما أنى أحتاج لـأمى عندما
أشفر شعرى.. لا.. لن أغسل شعرى.

حكت كعبـيـهاـفيـحجرـالأـرضـ
وتتأملـهـماـ، الـواـحـدـ بـعـدـ الـآخـرـ، فـىـ إـحـسـاسـ
بـالـرـضاـ.. ثـمـ هـمـسـتـ: لم يـبـقـ إلاـ أنـ أـفـرـكـ
ثـوبـيـ بـيـدىـ فـىـ المـاءـ.. وـأـنـشـرـهـ عـلـىـ هـذـاـ
الـحـجـرـ وـأـنـظـرـ.

شـدـةـ وـرـاءـ شـدـةـ، وـخـرـجـ الدـلـوـرـةـ
أـخـرىـ مـنـ الـبـثـرـ مـتـلـنـاـ بـلـامـ.

دـسـتـ «ـمـيرـاجـيناـ»ـ الثـوبـ فـىـ الدـلـوـ
مـتـلـذـذـ بـلـمـسـ المـاءـ لـيـديـهاـ وـشـرـعـتـ تـفـرـكـهـ
وـتـدـعـكـ، ثـمـ هـىـ تـفـرـدـهـ أـمـامـ عـيـنـيـهـ
مـفـضـةـ، وـتـعـودـ فـتـدـسـهـ فـىـ المـاءـ مـنـ جـدـيدـ.
كـانـتـ تـبـدوـ فـىـ سـكـونـهاـ إـطـمـئـنـانـهاـ
وـحـرـكـتهاـ الجـادـةـ الرـقـيقـةـ، وـبـالـتـمـتـمـاتـ
الـحـالـالـ الصـفـيـرـةـ التـىـ تـرـتـعـشـ عـلـىـ
شـفـتـيـهاـ بـيـنـ الـحـينـ وـالـآخـرـ، وـكـانـتـ تـؤـبـىـ
صـلـاوـاتـهاـ لـلـلـهـ الذـىـ تـحـبـهـ، وـذـنـبـهاـ
هـذـاـ الثـوبـ لـتـلـبـسـهـ، وـتـفـطـلـ بـهـ جـسـدـهاـ

الـجـمـيلـ.

كـانـتـ ذـاهـلـةـ عـمـاـ حـولـهاـ، مـسـتـفـرـقةـ.
حـصـانـ ظـهـرـ مـنـ خـلـفـ مـرـتفـعـ بـعـيدـ، فـىـ
تـلـكـ الطـقوـسـ، فـلـمـ تـنـتـبـهـ إـلـيـهـ وـمـلـىـ
صـهـوـتـهـ رـجـلـ، مـنـدـفـعـاـ وـكـانـهـ فـيـ سـبـاقـ.

الـثـوـبـ سـرـيـعاـ.. فـلـاـ يـطـولـ إـنـتـظـارـيـ..
أـسـتـحـمـ، وـأـغـسـلـ، وـأـلـبـسـ، وـأـمـشـ.

وـأـخـذـتـ «ـمـيرـاجـيناـ»ـ تـشـدـ الـحـبـلـ،
وـبـذـلتـ فـيـ ذـلـكـ جـهـداـ حـتـىـ تـصـبـ وجـهـهاـ
بـالـعـرـقـ، شـدـةـ وـارـدـةـ وـالـحـبـلـ يـنـصـاعـ
لـهـاـ حتـىـ أـخـرـجـ دـلـوـاـ مـتـلـنـاـ بـلـامـ. لـمـ
تـضـيعـ وـقـتـاـ فيـ التـكـيـرـ، فـقـدـ أـنـصـتـ عـنـ
ذـهـنـهـاـ صـورـ الـأـبـ وـالـأـخـوـةـ وـالـنـاسـ،
وـرـاحـتـ تـخـلـعـ ثـوـبـهاـ بـحـرـكـةـ مـتـانـيـةـ
مـطـمـئـنـةـ، فـتـعـرـتـ بـإـسـتـسـلـمـ جـسـدـهاـ
لـدـغـدـغـاتـ أـشـعـةـ الشـمـسـ، وـإـلـهـبـ.

هـوـ جـسـدـ نـصـجـ حـدـيـثـاـ، حـلـوـ بـمـقـايـيسـ
كـلـ الـلـغـاتـ. وـهـوـ فـوـقـ ذـلـكـ كـلـهـ جـسـدـ خـامـ،
لـمـ تـمـسـهـ يـدـ رـجـلـ بـعـدـ.

كـانـتـ تـقـلـ عـارـيـةـ، وـالـثـوـبـ لـاـ يـزالـ
بـيـنـ يـدـيـهاـ، حـينـ تـذـكـرـتـ فـجـاهـ السـمـاءـ
فـاحـتـضـنـتـ الـثـوـبـ تـفـطـلـ بـهـ صـدـرـهاـ،
وـرـفـعـتـ عـيـنـيـهاـ إـلـىـ أـعـلـىـ مـحـمـلـةـ فـىـ
الـفـرـاغـ، إـنـفـرـجـتـ شـفـتـاـهاـ بـإـبـسـامـةـ خـجلـ
صـفـيرـةـ، وـتـمـتـمـتـ.. لـنـ أـخـجلـ مـنـ إـلـهـ ..
فـهـوـ الذـىـ خـلـقـ جـسـدـ كـلـهـ.. وـهـوـ يـرـاثـىـ
وـأـنـاـ أـسـتـحـمـ فـىـ بـيـتـنـاـ إـيـضاـ.. وـلـمـ تـنـتـظـرـ
جـوـابـأـمـ السـمـاءـ وـإـنـمـاـوسـعـتـ
إـبـسـامـتـهاـ، وـكـانـتـ قـالـ شـيـنـأـفـكـهاـ
وـوجـهـتـ إـهـمـامـهاـ إـلـىـ دـلـوـلـامـ.. أـلـقـ
بـالـثـوـبـ عـلـىـ الـحـجـرـ، وـقـفتـ بـجـانـبـ الدـلـوـ.
مـلـاتـ رـاحـتـيـهاـ بـلـامـ، وـلـمـسـ بـهـ صـدـرـهاـ
فـيـ تـرـددـتـ خـتـبـرـ بـرـوـدـتـهـ، فـإـقـشـعـرـ
جـسـدـهاـ.

وـرـأـتـ هـىـ فـيـ ذـلـكـ مـدـاعـبـةـ مـنـ إـلـهـ
الـذـىـ خـلـقـ المـاءـ فـإـبـسـامـتـ، وـعـادـتـ تـبـلـلـ
صـدـرـهاـ مـنـ جـدـيدـ.

الـشـمـسـ تـتـدـحرـجـ بـتـؤـدـهـ مـسـاـعـدـةـ
الـسـمـاءـ، مـتـجـازـةـ قـمـ الـجـبـالـ، وـلـامـ الدـلـوـ

راكب الحصان ليس من بنى قوم
ميراجينا، وإنما هم من الأهالى
البيض.. شاب فى مقتبل العمارة
التسعة عشرة.. نزى.. جميل المثيرة
ومدلل.. مظاهره يدل عليه، يرتدى زى
رعاة البقر، غير أنه من المستبعد أن
يكون راعياً حقيقياً للبقر وربما كانت
بلدة الأهالى البيض التى جاء منها
تحتفل بأحد الأعياد، فتزين هو بهذا الذى
المزركس.. الذى أعد له خصيصاً بهذه
المناسبة.. فلابد أنه ولد لأحد كبار المالك
هناك.. القيمة محللة بخيوط بيضاء كما
أن الخيوط البيضاء والذهبية تزين صدر
قميصه وثنيات البطلون وفي حزامه
مسدسان.

مهما يكن فلن الشاب وال高中生
غريبان على «ميراجينا»، وغريبان
أيضاً على الماكن.
لابيدو على الشاب أنه هذ طريقه
فوجد نفسه بالصدفة في هذا المكان بل
أنه من الواضح أنه خرج في رحلة
مقصودة يعرف بدايتها ونهايتها ويعرف
دربوها ومسالكها.

ولعل الحصان من الجياد النافرة التي
روضت حديثاً فانطلق به الشاب
ليجربه، ويسلس قياده، ويمكن يده منه.
دار الحصان بالشاب حول المرتفع
البعيد وانطلق ليلوى، مخترقاً الوادي
الصغير، وكانت «ميراجينا» تتعصر
ثوبها وقد انتهت من مهمة الفصل
فتنبأته فجأة الى وقع حواري الحصان..
نفضتها المفاجاة.. إلتفتت فى فزع..
شلت حركتها.. كان جسد «ميراجينا»
ملتهباً تحت أشعـة الشمس جميلـاً

بمقاييس كل اللغات.. تطارة من الماء كانت
لارتفاع عالقة بصدرها الصغير ولها
بريق، أما الحصان فقد كان يقترب، فرأى
« ميراجينا » القبيعة المزركشة، المحلاة
بالخيوط البيضاء.

لوكانت « ميراجينا » قد سكتت
وربضت في مكانها عند حافة البئر ولم
تتحرك، فلربما كان الحصان قد مر
واختفى دون أن يلاحظها الشاب ولكن
الغوف كان قد تلكلها، فلم تحكم العقل، ولم
يسعفها الإله بالتصيحة، فإندفعت في
جنون، والثوب بين يديها، تلتمس مخبأ
تخفي جسدها العاري قيه، وعندئذ لحمها
الشاب.

دار الحسان على حافرية الخلفيتين
تحت الجذب المفاجئ للجام. فكاد يتهاوى
ويinctib بالشاب ولكن إعتدل وتوقف
البمر المراهق المستفز يلاحق الجسد
العارى، ويلقه ويسبقه لابد أن للصبايا
الهنديات مذاقاً خاصاً، يستحق وقفة
ومغامرة، وحكاية تحكى للأصدقاء. لو كان
مع «جون» في هذه اللحظة حبل من
حبال الكاوبوى التى يصيدون بها الجبار
النازرة، لاستخدمه فى لعبة مرحة، مع
هذا الجبال المتلطفى، والذى يتلوكى
ويتحرك كالفار المذعور بين الصخور.

جف حلقة جون، ولم يعد لاعب
يبتلع وتلاشت من رأسه الانكار، فلم
يبق منها سوى فكرة واحدة مشتعلة.
صغيرة ونزرقة ووحيدة وهي خائفة. لن
تجد مكاناً تختلف فيه. مسح «جون»
شفتينه ببساطة وغمز الحصان، فجرى نحو
الكتاب.

کانت، میرا جنما، قد احتیمت

فابتلعتها.. وسالت دموعها غزيرة ساخنة
 وهمست في لوعة :
 - يا إلهي.. أنا لا أذهب ما يقول.. إنقذني..
 وإرتفع صوت جون من وراء البشر
 الثانية :
 - بالسماء أمريكا.. البتت لا تصدقني..
 وغمز الحewan فتحرك في تباطؤ،
 إقترب من البشر.. دار حوله.. وتقدم في
 هدوء وثقة من الصخرة التي تحتس بها
 الفتاة.. الفتاة المذعورة لا تعرف كيف
 تحمن نفسها.. الثوب المبتل بين يديها
 يقطر ماء، هي مع ذلك تفكر أن ترتديه،
 لكنها لا تنتن فرصة.

ليتنى أغمض عينى لأفتحها فاجدى
 فى بيتنا بين ذراعى أمى.. وأجد الثوب
 على جسدى.. ليتنى أموت.. ليت هذا
 الحصان يموت..
 ويدور الحewan حول الصخرة،
 وتتراجع «ميراجينا» أماماً وقع
 الحوافر.. زاحلة على ركبتيها معتصرة
 الصخرة بجسدها.. تحس بأسنان مفيرة
 للصخرة تشرط جسدها، ولكنها لا تتوقف
 ولا تتسامى..
 - جسدى جرح.. فليجرح.. ولكن هذا
 الرجل لن يراني.. ليفتت الإله قلبه قبل
 أن يلمسنى.. ليته يموت.. وخطو الحewan
 ليتوقف.. يتمطر.. فهو ليس في عجلة.
 النهار طويل، والرقص فى البلد لم يبدأ
 بعد ولامنقد «ميراجينا» إلا أن تفر
 وتختفى.. الطريق إلى المرتفع الذى
 هبطت من فوقه مفتوح أمامها الآن..
 تندفع بكل سرعتها وترتقي، وقبل أن
 تصلى يده إليها تكون هي قد بلغت قمتها.

بصخرة فتوارت خلفها، وراحت تلهمث.
 نظرت إلى الثوب المبتل فى يدها
 وضعست شفتها فى ندم وألم.
 ليتنى لم أغسل الثوب.. سيفوض أبى
 است Horm على الأطلاق.. سيفوض أبى
 وكذلك إخوتي، لو عرفوا أن رجال رأى..
 قد يقتلوننى لو عرفوا أن رجال رأى..
 ورفعت إلى السماء عينين أغمررتا
 بالدموع وهمست في ضراعة :
 إنقذنى يا إلهي.. أنت لا تكلمنى ولكنك
 تسمعنى.. أنا حمقاء وعاري وثوبى
 مبتل.. أريد أن أبس ثوبى يا إلهي..
 لم تتلق إجابة من السماء بالطبع
 وكان عليها أن تسوى أمورها بنفسها..
 سالت برأسها فى خوف وهى ترتجف
 فالتقت نظرة مستطلعة من وراء الصخرة
 بعين واحدة ممتلئة بالدموع.. رأت «جون

» فوق حصانه، فى الجانب الآخر من
 البشر، وعلى بعد أمتار منه، يحملق فى
 الصخرة التى تداريها، زلزلها الرعب،
 وأحسست بالدوار.. همت بأن تفلت جارية
 فتصعد المرتفع الذى جات من ورائه
 ولكنها متقوula على الحركة، فلبيدت
 منطوية على نفسها خلف الصخرة.
 لم يكن «جون» يعرف الهندية، فراح
 يشاكษา بكلمات من لغتها.
 - هاللو يافاتة.. أنت ياهندية.. أنت لن
 تخافى جون.. جون ليس شريراً..
 مصدقينى أنا ولد طيب.. نظرة واحدة
 تكتفى.. لا شئ أكثر من نظرة، وأمضى
 فى طريقى..
 القت «ميراجينا» بمصدرها على
 الصخرة، متثبتة بها، تولد لو انشقت

- يالهـى الـذـى يـرـانـى مـنـ السـعـام ..
أـرـحـمـ « مـيـرـاجـيـنـا » التـى تـحـبـكـ.. وـالـتـى
تـبـكـ. أـنـتـ خـلـقـتـنـى ضـعـيـفـةـ وـخـلـقـتـلـهـمـ
الـرـمـاصـنـ الـذـى يـقـتـلـ فـارـحـمـنـ ..

وـفـقـدـ « مـيـرـاجـيـنـا » الـقـدـرـةـ عـلـىـ
الـحـرـكـةـ أـمـامـ الـحـصـانـ فـقـدـ مـضـىـ نـحـوـ
الـمـرـتـلـعـ وـأـخـذـ حـوـافـرـ تـضـرـبـ الصـخـرـ

فـىـ حـكـمـ جـوـادـ وـلـدـ وـتـرـبـىـ بـيـنـ الصـخـورـ
يـنـفـرـ وـيـدـوـرـ فـىـ ثـيـابـ، وـالـشـابـ يـفـمـزـهـ
بـقـدـمـيـهـ، وـيـسـتـحـثـ مـدـاعـبـاـ :

- هـيـاـ يـاـ حـصـانـ الـبـدـيـعـ.. أـنـتـ لـسـتـ
هـنـديـاـ لـتـعـقـنـىـ.. عـلـيـنـاـ أـنـ نـحـصـلـ عـلـىـ
هـذـهـ النـظـرـةـ قـبـلـ أـنـ تـنـهـضـ.. وـلـسـوـفـ
أـطـعـكـ الـيـوـمـ السـكـرـ جـائـزـ لـكـ ..

خـدـ « مـيـرـاجـيـنـا » مـلـتـصـقـ بـالـأـرـضـ
وـالـدـمـنـوـعـ تـنـسـابـ عـلـيـهـ وـتـحـتـهـ وـالـثـوـبـ
الـمـبـتـلـ مـتـكـومـ تـحـتـ بـطـنـهـ، وـشـفـتـيـهـ
لـاتـتـرـقـانـ عـنـ التـمـتـمـةـ بـالـصـلـوـاتـ. وـيـدـوـرـ
الـحـصـانـ حـوـلـ الـصـخـرـ، وـقـدـ رـاحـتـ
فـيـاـشـبـهـ الـأـغـمـاءـ ..

- يـاـ إـلـهـ « مـيـرـاجـيـنـا ».. يـاـ الـهـىـ

خـلـقـتـنـىـ بـنـتـاـ وـلـمـ تـخـلـقـنـىـ رـجـلـاـ. أـنـقـذـنـىـ
أـنـقـذـنـىـ أـنـقـذـ « مـيـرـاجـيـنـا » التـىـ تـحـبـكـ.
وـسـادـ السـكـونـ فـلـامـسـوتـ وـلـاحـرـكـةـ
وـكـانـ الـحـصـانـ وـصـاحـبـهـ فـارـقاـ الـحـيـاـ.. مـنـ
وـرـاءـ الـجـبـالـ الـبـعـيـدـةـ عـلـىـ الـأـصـوـاتـ
الـقـدـيمـةـ التـىـ لـاتـسـمـعـهـاـ « مـيـرـاجـيـنـا »..

طـلـقـاتـ الـمـدـاقـعـ وـتـفـجـرـاتـ الـأـمـيـرـةـ
الـنـارـيـةـ، غـيـرـ أـنـ صـيـحـاتـ الـهـنـودـ الـحـمـرـ لـمـ
تـعـدـ تـسـمـعـ خـلـالـ هـذـهـ الـأـصـوـاتـ وـإـنـماـتـاـخـلـ
مـعـهـاـ صـوـتـ الشـيـخـ سـيـدـ دـروـيـشـ يـنـبـعـثـ
مـنـ رـادـيوـ قـرـيبـ، يـرـدـ مـوـشـحـاـ عـرـبـيـاـ فـقـدـ
حـلـوـتـ لـكـثـرـةـ مـاؤـيـعـ.

وـرـبـماـ أـهـاـعـنـدـنـدـ رـجـلـ منـ بـنـىـ قـوـمـهاـ
فـيـخـفـ لـنـجـدـتـهاـ. قـدـ أـطـبـقـتـ الـفـضـيـحةـ
بـرـاثـنـهـاـ عـلـيـهـاـ، وـلـمـ يـهـرـبـ مـنـهـ. وـلـمـ
تـتـرـبـىـتـ « مـيـرـاجـيـنـا » حـتـىـ تـنـأـمـ
الـفـكـرـةـ فـلـاـوـقـتـ لـلـتـأـمـ، وـلـاـ ضـرـورةـ
لـلـتـعـالـىـ عـلـىـ الـاطـلـاقـ.. فـالـحـلـ لـمـ يـعـدـ فـيـ
رـأـسـهـاـ، بـلـ فـيـ قـدـمـيـهـ..

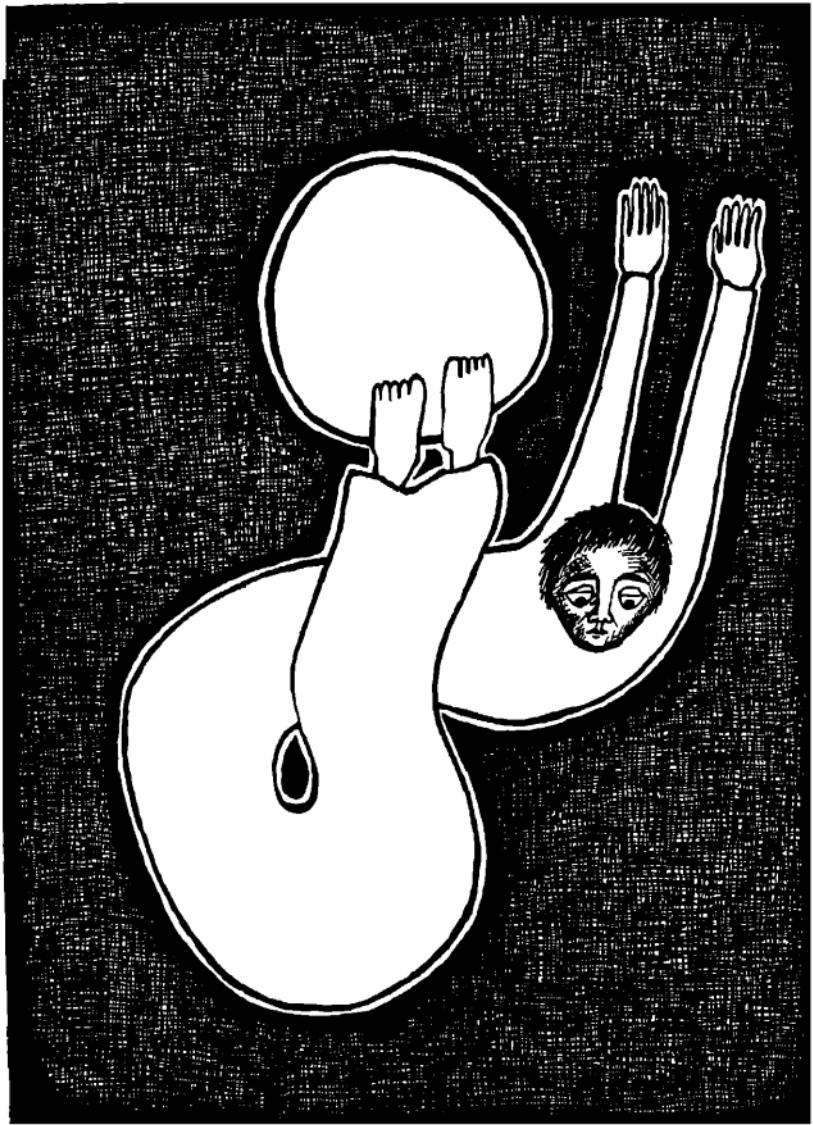
إـنـدـقـعـتـ بـكـلـ مـاـقـىـ روـحـهـاـ مـنـ طـاقـةـ
نـحـوـ الـرـتـقـعـ. لـمـ يـعـدـ لـلـأـلـامـ مـعـنـىـ. فـلـقـدـ
أـحـسـتـ وـكـانـهـ تـلـاشـىـ، وـلـمـ تـعـرـفـ مـاـإـذاـ
كـانـتـ تـدـهـسـ أـحـجـارـأـمـ تـخـوـضـ عـجـينـ
أـمـهـاـ وـرـاحـتـ تـقـنـزـ فـوـقـ الـأـحـجـارـ تـنـكـيـ

عـلـىـ وـجـهـهـاـ، وـلـاشـ يـوـقـفـهـاـ.
أـطـلـقـ جـوـنـ ضـحـكـةـ مـبـيـانـيـةـ عـلـيـهـاـ
وـهـوـ يـلـاحـقـ بـبـصـرـهـ « مـيـرـاجـيـنـا » عـلـىـ
سـطـحـ الـرـتـقـعـ، وـمـصـاحـ بـلـغـتـهـ التـىـ يـحـسـنـ
تـنـفـيـمـهـاـ:

- يـاـ فـاتـةـ لـقـدـ رـأـيـتـكـ مـنـ الـخـلـفـ أـنـظـرـيـ
أـنـتـ رـتـكـتـ تـجـرـيـنـ وـلـكـنـ لـنـ تـقـلـتـ مـنـ
فـتـعـقـلـ.. أـرـيدـ نـظـرـةـ مـنـ الـأـمـامـ.. نـظـرـةـ
وـاحـدـةـ مـنـ الـأـمـامـ.. وـأـمـضـ.

إـنـكـفـاتـ الـلـتـاـةـ مـرـةـ أـخـرىـ عـلـىـ وـجـهـهـاـ
وـنـهـضـتـ، غـيـرـ أـنـهـاـ مـاـكـادـتـ تـخـطـوـ. فـإـنـ
رـصـاصـةـ مـنـ مـسـدـسـ « جـوـنـ » إـنـطـلـقـتـ،
فـإـرـتـشـقـتـ عـلـىـ يـمـيـنـهـاـقـ الـأـحـجـارـ،
فـسـقطـتـ ثـانـيـةـ عـلـىـ مـدـرـهـاـ:

- أـرـأـيـتـ.. إـنـ مـسـدـسـ « جـوـنـ » طـيـبـ
أـيـضاـ.. فـهـوـ يـلـقـىـ بـالـرـصـاصـ بـعـيـداـ..
أـجـهـشـتـ « مـيـرـاجـيـنـا » بـالـبـكـاءـ فـىـ يـاسـ
وـعـجزـ.. هـمـتـ بـانـ تـعـتـدـ لـتـتـابـعـ الـجـرـىـ،
وـلـكـنـ رـصـاصـتـ إـرـتـشـقـتـ عـلـىـ يـسـارـهـاـ فـىـ
الـأـحـجـارـ فـانـكـلـاتـ..



(६४)

أنهل الصمت «ميراجينا» وكانت
ان تفوح، ولكن شعوراً بالخوف من هذا
الصمت إيجاث كبانها، نقررت أن تنظر
ف تستطلع موقع الحصان منها، إستدارت
بحركة مفاجئة، وإنتفت خلتها..
الحصان واقت على السفح خلفها على
بعد أمتار قليلة منها وصاحبها فوقه
مستند بمرفقه على فخذه هادئ يحملق
فيها..

تجددت «ميراجينا» لوهلة،
جمدت نفسها الصدمة، ثم أذاقت لتطلق مسحة
مالية شاركها فيها كل جسدها كانت
مرختها كلفم تلجر تحت أرجل المحسان،
نجلوا وإنتفضوا زعماً على رجاله
الخلفيتين، ثم هوى على جنبه وسقطه
جون .

جرى الحادث في لمح البصر، حتى أن «جون» لم يتمكن من أن يمسرخ..
المحصان ينقلب وجون يطوح، ورخصاصة تتطلع من مسدسه على، ثم هو ينقلب ويدور على سطح المرتفع هابطاً إلى النافذة..

تحرک الحصان، وإعتدال، ووقف على
قوائم ساکناً في مكانه، لا ينظر إتجاه
جنون، ولا إتجاه «ميراجينا» وإنما
ينظر. أما «ميراجينا» فكانت قد
تجددت على ركبتيها، وراحت تتبع
الجسد المتدحرج فوق الأحجار بنظرية
ساحمة.. مذهولة، حتى استقر الجسد عند
حانة البئر.

خيّم السكون من جديد على المكان
وإنقطعت الأموات القديمة كلها، ولكن
صوت الشيخ سيد درويش استمر يردد

الموشح العربى فى بيت الجيران .
ومرت لحظة، وجون لا يتحرك حيث
تمدد، وعینا المصبية الهندية مشدودتان
إليه، لاطرفةان :

- يا إلهي .. يبدوا أنه مات. فى حركة
ذاهلة فردت ثوبها المبتل وراحت ترتديه،
وقد ماتت كل أحاسيسها فهدأت كقطعة
حجر. شدت نيل الثوب إلى أسفل
ركبتها، فأخذت خيوط من الماء تسيل
على رجليها.

القت نظره طولية جامدة على جسد
جون وهمست لنفسها في ذهول-
ساتركه وأمضى.. أنالم أقتله.. هو الذي
قتل نفسه.. الإله الذي يحب الناس هو
الذى قتله.. وخطت خطوة نحو قمة
المارتفاع، والثوب الملتصق بجسدها يقطر
ماء، وهى ترتجف تحت وطأة الشعور
بالبرد وبالرغم من سخونةأشعة
الشمس.. ولكنها لم تستطع أن تخطو
خطوها الثانية فقد عادت ونظرت إلى
جسد جون المسجن عند البئر. كانت يد
جون تتحرك فى عناء شديد فتشير اليها
في تسلل ثم تسقط على صدره :

- هو لم يمت.. ولا أحد هنا.. ينقذه.. لو
تركته فلسوف يموت.. يا إلهي كن في عنون
هذا الإنسان.. فكرت في أن تتبع طريقيها،
غير أنها لبنت في مكانها ببرهة مأخذة،
شم بيدات تهبط المرتفع في تردد ووجل..
كانت تحس بدوران، وجسدها المنهك لا يزال
يرتجف بروحها متلوي تحت شعور
بالحيرة والعجز أمام إنسان من البيض
يموت فاشت晦ت أن تكون في سباتها.

وأقفلت على السفح ينتظر، ثم عادت فتنظرت إلى جثة الشاب وبحركة هادئة مدت يدها، فرسمت بإصبع مرتعش صليبًا صغيرًا على صدر جون «إنهم يرسمون الصليب على موتاه»، هذا ما سمعته من أبيها ومن جد لها عجوز..

سحبت «ميراجينا» نفسها من الأرض، ونهضت وأقفلت على قدميها اللتين شققتا من الجري فوق الأحجار وترجعت بنظرها نحو المرتفع، وعيتها لاتفارقان وجه القتيل، ثم أدارت ظهرها للبئر وللدلل، ولجلة الشاب.

كان صوت المدفع والطلقات لا يزال يسمع عند الجيران عندما إنزعزعنى من خيالى صوت ابنتى يقول، ويدها على أذرار التليفزيون، «إنتهى الفيلم ياماما، غير القناة؟» تنهدت وقد أفتت تماماً وسالتها: «كنت قد سرت.. ماذا حدث في الفيلم؟» قالت ابنتى فى هذه:

«قائلة البيض إننصرت ومرت.. بعد أن خلصوا على كل الهندو.. قلت، وأنا أشعل سيجارة؛ -طبعاً.. كان لا بد أن تنتصر قائلة البيض.. وكان لا بد أن يخلصوا على كل الهندو.. غيرى القناة..»

ثم قلت لنفسي، وأنا أتأمل إبنتى الصبية، وهى مشغولة بالتليفزيون، «الله أنسد «ميراجينا» على الأقل..» صحيح أنها استعودت إلى أهلها بثوبها مبتلاً، ولكن أحداً لم ينظر إليها وهو عارية من الأمام.. وهذا إنصرار للهندو على أى حال..

هذه اللحظة، ترتمى على الأرض وتختبىء مالت بوجهها على جون من بعيد لتلخصه، وهى تخشى الإنتراب فرأته الدم ينزلق من بطنه ويلون قميصه وعيشه محملقたن وقد امتلأت بالدموع وكان يهمس بكلمات لا تفهمها:

-أرجوك بأختاه.. لا تتركيني.. أرجوك لا تتركيني.. هزت «ميراجينا» رأسها فى تعزق، ونطق بكلمات لم يفهمها جون.. -لا أعرف.. لا أعرف.. أنا صفيحة، وبيتنا بعيد.. لا أعرف ماذا أفعل..

حاول جون أن ينطق، غير أنه حرك شفتيه بغير صوت.. إنقربت الصبية منه أكثر فأكثر، مدت يدها المرتعشة فلمست مكان الجرح لساخنيها، واستردتها فى جذع، همس جون بصوت لا يسمع:

-أرجوك.. أرجوك.. وسألت دموع «ميراجينا» من جديد، وقالت بلغتها التى لا يفهمها وهى تشير إلى السماء:

-أسأل الله أن ينجيك.. إن الإله يحب كل الناس.. فاطلب منه أن ينجيك وقبل أن تتم الصبية عبارتها، كانت رأس جون مالت وانتقطت أنفاسه:

-يا إلهي.. لقا، مات !! دارت ببصرها فيما حولها تفتشر عن معين وعادت تجدق فى جسد الشاب فى مراارة وحزن، قربت أذنها من وجهه تختبر أنفاسه، ثم سحبت رأسها فى يأس..

القت نظرة على الحسان الذى كان

ببليوجرافيا

محمود محمد دياب

«المحامي» وكان يفخر بأن يصحب اسمه هذا اللقب فيقال «محمود دياب المحامي» حصل على شهادة الثقافة عام ١٩٤٧، وأضطر أمام ظروف العائلة المادية أن يعمل بهذه الشهادة المتوسطة في البنك العثماني بمدينة السويس، وهو البنك الذي أصبح بعد ذلك معروفاً باسم بنك الاسكندرية.

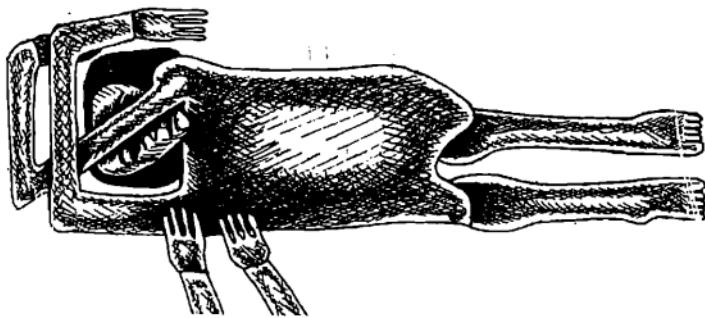
* أصر على موافقة تعليمي أثناء العمل، فحصل على شهادة الترجيحية عام ١٩٤٩، متىحا الفرصة لبقية إخوته السبعة أن يحصلوا على قسط من التعليم، وصل بعضهم إلى الجامعة.

«لم يجد ملأ من لقب «محامي» الذي عشقه، وارتبط باسمه منذ الصغر،

محمود محمد دياب مواليد ١٩٣٢ أغسطس -، اسماعيلية، ينتمي إلى أبيين من الصالحية أصلاً، له من الأخوة سبعة ولدان، وست بنات، وترتيبه الثاني بين الأولاد، بعد أخيه الأكبر «محمد أحد أبطال الملاكمه»، وحصل على بطولة الجمهورية عامي ١٩٥٦، ١٩٥٧، ورحل قبل محمد بستين عام ١٩٨١.

«التحق كمادة الأطفال في زمانه بعدهم الكتاتيب في مدينة الاسماعيلية لحفظ القرآن الكريم، وتعلم القراءة والكتابة.

«احتدا ان يطلق على نفسه، وأن يطلق عليه زملاؤه من الأطفال لقب



الانتاج الشعافي الذي كان يتшوق إليه، فجاءت أولى قصصه القصيرة «خطاب من قبل»، التي اشتراك بها في مسابقة نايل القصة عام ١٩٥٩، وحصل على المركز الرابع.

* توالى بعد ذلك قصصه القصيرة التي نشرت في مجلة الجيل الجديد، حيث كان أخيه الأصغر «اسمعائيل دباب» يعمل رساماً بها، وبعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة.

في عام ١٩٦١ توفيت زوجته التي أحبها وعشقاً عشقاً كبيراً تاركه أبنيهما «هالة» و«هشام» وكان لرحيلها صدمة كبيرة، هزت حياته بالكامل، وانت به إلى الزواج أكثر من مرة، بحثاً عن المعانى السامية التي انقادها برحيل زوجته.

* وفي نفس العام ١٩٦١... كتب مسرحيته الأولى «المعجزة» من فصل واحد، وحصل بها على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب، كانت هذه

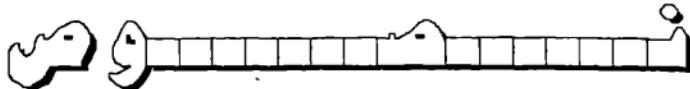
لأمر على دخول كلية الحقوق عام ١٩٥١ إلا أن البنك الذي كان يعمل فيه، رفض طلب نقله إلى القاهرة، لمواصلة تعليمه الجامعي، فقدم استقالته وقدم إلى القاهرة، المدينة التي عشقها وعلم يشارقها بعد ذلك وحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩٥٤.

* بعد تخرجه عين محامياً في القضاء الحكومي بمحافظة أسيوط، وأتاح له العمل في الصعيد، الانتقال بين بسطاء المواطنين، ومعرفة هموهم ومعاييرها عن قرب، وهناك تعرف على زوجته الأولى التي ارتبط بها، ثم انتقل إلى القاهرة ليعيش حيات الزوجية والوظيفية في القضاء الحكومي بالقاهرة، وكان يعد أصغر المحامين المعينين أمام محاكم النقض في ذلك الوقت، إذ لم يتجاوز عمره (٢٥) عاماً، وكان لهذا أثر كبير في حياته.

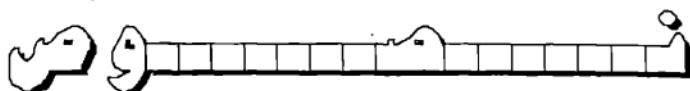
* تعرف على مجموعة «العيش والمطلع» عام ١٩٥٩، وكان أحد أعضائها الشاعر، وأتاحت له هذه المجموعة

- وصل محمود دياب الى نضجه الذي وتأثره المسرحي بين كتاب المسرح العمالقة آنذاك، أمثال يوسف ادريس وسعد الدين وهب ومخائيل رومان والقريدي فرج، نعمان عاشور وغيرهم، فكتب عام ١٩٦٦ «المالي الحصاد» و«الهلافيت»، في نفس العام، «وباب المترو» عام ١٩٦٨، وهي المسرحية التي رفضتها الرقابة بعد أن أخرجها سعد أردىش، «القومي»، وتم عرضها ليوم واحد فقط، بعد صراع طويل مع اللجنة العليا للرقابة، وقد هما سعد أردىش بعد ذلك عام ١٩٧٥، على نفس المسرح.
- وفي عام ١٩٧٠ كتب ثلاثة مسرحية بعنوان «ثلاث حكايات لرجل طيب»، وهي مسرحيات «اضبطوا الساعات» و«للرجال رؤوس»، و«غرياء لا يشربون القهوة».
- «وفي عام ١٩٧٠ عاوده الحنين مرة أخرى إلى الرواية، فكتب روايته «أحزان مدينة» التي كانت بداية لثلاثية روانية ما زالت الجزء الثاني منها « طفل في الصبا العربي» لم يكتمل.
- ترقفت بعد ذلك مسرحياته رسول من قرية تيارة عام ١٩٧٣، و«أهل الكهف» عام ١٩٧٤، و«قصر الشهيد» عام ١٩٧٥، و«أرض لا تثبت الزهور» عام ١٩٧٩ التي كانت آخر مسرحياته قبل أن يزهد الحياة، معتذراً مسلماً الروح التي صعدت عام ١٩٨٢، خاتماً بذلك أنصع الصلحات في تاريخ المسرح المصري والعربي.
- المسرحية بداية تأكيد على أن طريق المسرح، هو الطريق الذي اختاره محمود دياب لنفسه، أو اختياره المسرح لذلك، وتواتر بعد ذلك مسرحياته، فكتب عام ١٩٦٢ مسرحية «البيت القديم»، وكانت أولى مسرحيات الكبرى الفصيحة، من ثلاث فصول، وفاز بها بالمركز الأول في مسابقة المجمع اللغوي آنذاك.
- كان يحظى محظى كبيرة بين قراء ومثقفين القطر السوري الشقيق فائز أصدقاؤه أن يزوجه، بعد زوجته التي تركت صدمتها على حياته، عسى أن يخرج من هذه الحالة التي سبب لها راحيلها وفعل تزوج من مهندسة يذكر وجادت معه إلى القاهرة، وأنجب منها بنتاً، وحصلت بالفعل على الجنسية المصرية، إلا أن الزوجة أخذتها معها إلى سوريا بعد انفصalamها عن محمود عام ١٩٨٠.
- في عام ١٩٦٢ كتب روايته الجديدة «ظلال على الجانب الآخر»، وربما كان موضوع الرواية قد ألح عليه، بعد اختياره لطريق المسرح والتعبير من خلاله، وكانت الرواية الأولى التي كتبها، مكتفياً مجده كله، كما اختار في المسرح بعد ذلك.
- بدأ بعد ذلك في كتابة المسرحيات الكوميدية ذات الفصل الواحد، تجاءت مسرحيته «الثريث»، التي قدمت في معرض بالمسرح القومي عام ١٩٦٤، مع مسرحيتين لكتابين آخرين، وفي نفس العام جاءت مسرحياته «البيانو» و«الضيوف».

فِصْوَنْ



فِصْوَنْ



قصيدة: أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسى

محمد درويش

قصة: حركات ساكنة (صومويل بيكيت)

ترجمة وتقديم: د. منى أبو سنة

أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسى

محمود درويش

١

السخرية
 فالمكان معدّ لكي يستخفف الهباء.. هنا
 في المساء الأخير
 تتملى الجبال المحيطة بالقديم : فتح..
 ولفتح مضار
 وزمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد
 مفاتيح أبوابنا
 فادخلوا، أيها الفاتحون، منازلنا
 واشربوا آخرنا
 من موشحنا السهل، فالليل نحن إذا
 انتصف الليل، لا
 فجر يحمله فارس قادم من نواحي
 الآذان الأخير..
 شايئنا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا
 طازج فكثرة،
 ويميل زواره، فجاة لم تعد قادرین على
 في المساء الأخير
 على هذه الأرض؛
 أيامنا
 عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف
 تحملها معنا
 والضلوع التي سوف نتركها، ههنا.. في
 المساء الأخير
 لأندود شيتا، ولأنجد الوقت كي ننتهي..
 كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل
 أحلامنا
 ويميل زواره، فجاة لم تعد قادرین على

والأسرة خضراء من خشب الارز،
فاستسللوا للنبع
بعد هذا الحصار الطويل، وناموا على
ريش أحلامنا

الملاءات جاهزة، والعطور على الباب
جاهزة، والرايا كثيرة
فادخلوها لخرج منها تماماً، وعما قليل
ستبحث مما
كان تاريختنا حول تاريخكم في البلاد
البعيدة
وستسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت
الأندلس
هنا أم هناك؟ على الأرض.. أم في
القصيدة؟.

٢

كيف أكتبُ فوق السحاب

كيف أكتب فوق السحاب ومية أهلي؟
يتربون الزمان كما يتربون معاطفهم
في البيوت وأهلي،
كلما شيدوا قلعة هدموها لكى يرفعوا
فوقها
خيمة للختين إلى أول التخل أهلي
يغدون أهل،
في حروب الدفان من المدح لكن غرناطة
من ذهب،
من حرير الكلام المطرز باللوز، فى قضة
الدمع فى
وثر العود، غرناطة للمصعد الكبير إلى
ذاتها..

ولها أن تكون كما تبتلى أن تكون:
الحنين إلى

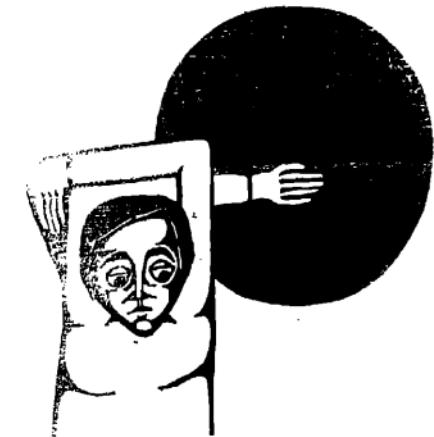
أى شيء مقدس أو سيمضى: يحكم جناح

ستوثوه
نهاد امرأة في السرير فتصرخ: غرناطة
جسدي
ويضيئ شخص غزالته في البراري،
فيصرخ: غرناطة يكدى
وأنا من هناك، فتشتتني الحسسين
من أضلعي
درجًا للسماء القريبة، غنى فروسيّة
الصاعدين إلى
حتهم قمراً قمراً في زقاق العشيقه،
غني طبؤُ الحديقة
حجرًا حجرًا، كم أحبك أنت التي
قطعتنى
وترا وترًا في الطريق إلى ليتها الحار،
غني
لامباج لرائحة البن يدعك، غنى رحيلي
عن هديل اليمام على ركبتيك وعن عش
روحى
في حروف اسميك السهل، غرناطة
للغناء.. فتشتت!.

٣

لي خلف السماء سماء..

لي خلف السماء سماء لارجع، لكنني
لأزال ألم معدن هذا المكان، وأحبا
سماء تبهر الغيب، أعرف أن الزمان
لا يحالقني مرتين، وأعرف أني ساخرج
من
دايتي طائراً لا يحيط على شجر في
الحديقة
سوف أخرج من كل جلدي، ومن لفتي
سوف يهبط بعضاً الكلام عن الحب في
شعر لوركا الذي سوف يسكن غرفة



٤

نومي
ويرى ما رأيت من القرم البدوي ساخراً
من شجر اللوز قطنا على زيد البحر. مرَّ

الغريب

أنا واحد
من ملوك النهاية:
... وأنا واحد من ملوك النهاية.. أقدرُ
عن فرسى في الشتاء الأخير، أنا زفراة
العربي الأخيرة
لأطل على الألس فوق سطوح البيوت،
ولا اطلع حولي لشلا يراني هنا أحد كان
يعرفني
كان يعرف أنّي مقللت رخام الكلام
لتعبر إمراتي
بعق الفنون حافية، لأطل على الليل كي
لأرى قمراً كان يُشعّل أسرار غرناطة
كلها
جسداً جسداً، لأطل على الخلّ كي لا روى
أحداً يحمل اسمى ويركتن خلفي: خذ
اسمك عنى
واعطنى فضة الحرور. لا تختلف خلفي أبداً
أتذكر أني مدبت على الأرض، لأرخى

ههناكَ يمرُّ الغريب هناك. ساخراً
بعد قليل

من تجاعيد وقتى غريباً عن الشام
والأندلس

هذه الأرض ليست سماش، ولكن هذا
المسام سماش

والمفاتيح لي، والملاآن لي، وال المصابيح لي،
وأنا

لى أيضاً، أنا آدم الجنّتين، فقدتهما
مرتين

فاطردوني على مهل،
وأقتلوني على مهل،

تحت ذيتوتي،
مع لوز كا...

في هذه الأرض منذ تكسرَ حُولَ الزَّمانِ
شطأياً شطأياً

لم أكن مأشقاً كي أصدق أن المياء مَرَايَا،
مثلماً قلت للأمْداتِ القدامى، ولا حَبَّ
يشفع لي
مد قبليت «مَعاهِدةِ الضَّلَّاع»، لم يبق لي
حاضر
كَيْ أمر خداً قربِ امْسِي، سترفُ
قشتالة
تاجها

فوق متنَّة الله، اسمعُ خشخاشة
للطاطيع في .
باب تاريَّخنا الذهبي، وداعاً لتاريَّخنا،
هل أنا

من سيفُ باب السُّماءِ الأخيرة؟.
أنا زَّنَّةُ الغَرَبِيِّ الأخيرة؟.

5

ذات يوم، ساجلس
فوق الرصيف

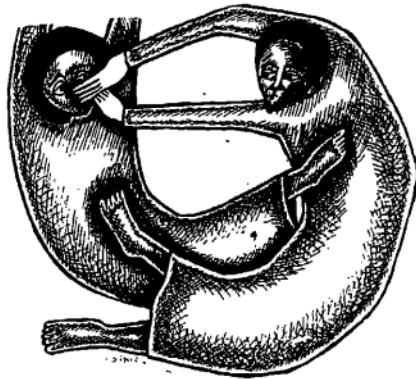
ذات يوم، ساجلسُ فوق الرصيف..
رصيف الغريبة
لم أكن ترجمساً، بيدَ أني اذْافِعُ عن
مُوردي

في المرايا. أما كنت يوماً، هُنَا، ياغريب؟
خمسَةٌ مام مختى وانقضى، والقطيعة
لم تَكُتل

بيتنا هُنَا، والرسائل لم تنتقطع بيننا،
والحرُوبُ
لم تغير حدائق غرناتي.. ذات يوم أمرَ
باتمارها
واحْك بليمونة رغبتي.. عانقيني لأولَّة
ثانية

6

للحقيقة وجهاً
والثلجُ أسود
للحقيقة وجهاً، والثلجُ أسودُ فوق
مدينتنا



عَرْشَكَ تَعُشِّلَكَ،
 فَاتَ حَمْلَ النَّعْشِ كَيْ تَحْفَظَ الْعَرْشَ،
 يَامِلَكَ الْأَنْتَطَارَ
 إِنْ هَذَا الرَّحِيلُ سَيَرُكُنَا حَقْنَةَ مِنْ
 غَبَارَ...
 مِنْ سَيَدِنَافِنِ إِيَامَنَا بَعْدَنَا: أَنْتَ.. أَمْ هُمْ؟
 وَمِنْ
 سُوفَ يَرْفَعُ رَايَاتِهِمْ فَوْقَ أَسْوَارِنَا:
 أَنْتَ.. أَمْ
 فَارِسٌ يَاشِّسْ؟ مِنْ يَعْلَقُ أَجْرَاسِهِمْ فَوْقَ
 رِجْلَتِنَا
 أَنْتَ.. أَمْ حَارِسٌ بَاشِّسْ؟ كُلُّ شَيْءٍ مَعْدَ لَنَا
 فَلِمَاذَا تَطْبِيلُ التَّفَارُضِ، يَامِلَكَ
 الْاحْتِضَارِ؟
 ٧
 مِنْ أَنَا..
 بَعْدَ لَيلِ الْغَرِيبِيةِ؟
 لَمْ تَنْتَاهِ لَأَنَّكَ تَخْشَى الشَّهَادَةِ، لَكَنْ
 مِنْ أَنَا بَعْدَ لَيلِ الْغَرِيبِيةِ؟ أَنْهَضَ مِنْ
 سَيَفَنَا
 وَعَلَيْنَا، فَمَاذَا قَتَلْتَ بِقَلْمَنْتَنَا قَبْلَ هَذَا
 النَّهَارِ؟
 لَمْ تَنْتَاهِ لَأَنَّكَ تَخْشَى الشَّهَادَةِ، لَكَنْ
 مِنْ أَنَا بَعْدَ لَيلِ الْغَرِيبِيةِ؟

حلمى

خائفاً من غموض النهار على مزمر
الدار، من

عتمة الشمس في الورد، من ماء
نافورتى

خائفاً من حليب على شفبة التين، من
لفت خائفاً من

هواء يمشط صفصافة خائفاً، خائفاً

من وضوح الزمان الكثيف، ومن حاضر
لم يعد

حاضرها، خائفاً من مرورى على عالم لم
يعد

عالىٰ، أيها الياس كن رحمة، أيها الموت
كن

نعمه للغريب الذى يبصر الغيب أو يضع
من

واقع لم يعد واقعاً، سوق أسطق من
نجمة

في السماء إلى خيمة في الطريق
إلى... أين؟

أين الطريق، إلى أي شئ؟ أرى الغيب
أو أضع من

شارع لم يعد شارعى، من أنا بعد ليل
الغريبة؟

كنت أمشى إلى الذات وفي الآخرين.
وها أنا أخسر الذات والآخرين.

حسانى على ساحل الأطلسى اختلف
وحسانى على ساحل المتوسط يغمى

رمى الصليبى في،
من أنا بعد ليل الغريب؟ لا أستطيع

الرجوع إلى
إخوتي قرب نخلة بيتي القديم، ولا

استطيع النزول إلى
قاع هاوية، أيها الغيب لا قلب للحب

لا...

قلب للحب أسكنه بعد ليل الغريب...
انتهى؟ هنا



خفت الأرض إذ ودعت أرضاها، خفت
الكلمات
والحكايات خفت على درج الليل، لكن
قلبي ثقيل
فاتركيه هنا حول بيتك يعوی وي بكى
الزمان الجميل،
ليس لي وطن غيره، في الرحيل أحبك
أكثر
أفرغ الروح من آخر الكلمات: أحبك
أكثر

في الرحيل تقود الفراشات أرواحنا، في
الرحيل
نتذكر زد القميص الذي ضاع منها،
وننسى
تاج أيامنا، نتذكر رائحة العرق
الممشش، وننسى
رقصة؟ إخيل في ليل أمراضنا، في
الرحيل
نتساوى مع الطير، نرحم أيامنا، نكتفى
بالقليل
اكتفى منك بالخنجر الذهبي يرقص
قلبي القتيل

أم هناك؟ سأعرف أني هلكت وأنى
تركت هنا
خير مافي: ماضى، لم يبق لي غير
جيبارتى،
كن لجيبارتى وترأ إليها الماء، قد نعب
الفاتحون
وأتى الفاتحون...

٩

في الرحيل الكبير
أحبك أكثر..

في الرحيل الكبير أحبك أكثر، عما
قليل
تقلين المدينة. لا تقلب لي في يديك، ولا
درب يحملني، في الرحيل الكبير أحبك
أكثر
لا أحليب لرمان شرفتنا بعد مدرك، خف
التخيل
خف وزن التلال، وخلف شوارعنا في
الأصيل.

ناقتلينى، على مهل، كن أقول: أحبك
أكثر مما
قلت قبل الرحيل الكبير. أحبك لاشئ،
يوجعني
لا الهوا، ولا الماء.. لا حب في مباحك، لا
زنبق في مسائقك يوجعني بعد هذا
الرحيل..

١٠

الشبابيك خالية من بساتين شالك في
ذلك من
آخر كنت أعرف عنك الكبير، وأقطف
غاريبينا
من أصابعك العشر، في ذلك كان
لى لذلو
حول جيدك، واسم على خاتم شع منه
الظلام

لأريد من الحب غير البداية، طار الحمام
فوق سقف السماء الأخيرة، طار الحمام
وطار
سوف يبقى كثير من الخمر، من بعدها،
في الجرار
وقليل من الأرض يكتفى لكى نلتقي،
ويحل السلام.

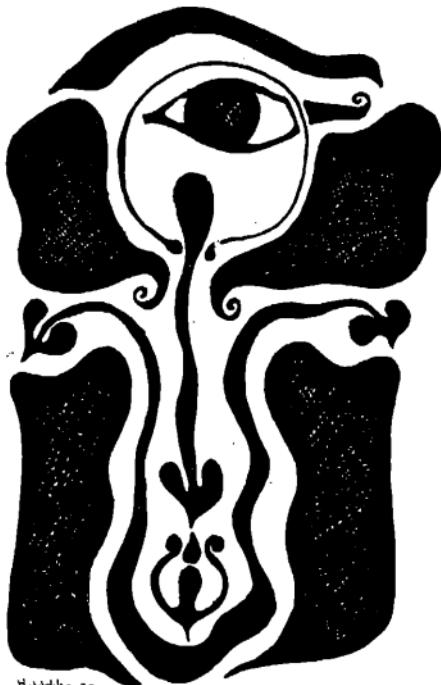
١١

لأريد من الحب غير البداية..
فهي النهاية..
لأريد من الحب غير البداية، يرفو
الحمام
فوق ساحات غرناتشت ثوب هذا النهار
في الجرار كثير من الخمر للعيد من
بعدها
في الأغانى توازن تكفى وتكتفى لينفجر
الجلان

الكمنجات تبكي مع الفجر الذاهبين
إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين
من الأندلس
الكمنجات تبكي على زمن ضائع لاتعود
الكمنجات تبكي على وضع ضائع قد
يعود
الكمنجات تحرق غابات ذاك الظلام
البعيد البعيد
الكمنجات تدمى المدى، وتشم دمي في
الوريد
الكمنجات تبكي مع الفجر الذاهبين
إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين
من الأندلس

أترك الفل في المزهرية، أترك قلبي
السفير
في خزانة أمي، وأترك حلمي في الماء
يضحك
أترك الفجر في عسل التين، أترك يومي
وأمشي
في المر إلى ساحة البرتقالة حيث
يطير الحمام
هل أنا من نزلت إلى قدميك، ليعلو
الكلام
قمرا في حليب لياليك أبيض.. دقي
الهوا

كى أرى شارع الناي أزرق.. دقي الهوا
كى أرى كيف يمرض بيبي وبيبنك هذا
الرخام:



H. Wahiba 80

الناقصة
 الكمنجات شكوى الحرير المجدف في ليلة
 العاشرة
 الكمنجات صوت النبيذ البعيد على
 رغبة سابقة
 الكمنجات تتبعنى، ه هنا وهناك، لتثار
 مني
 الكمنجات تبعث عنى لتقتلنى، أينما
 وجدتني
 الكمنجات تبكي على العرب الخارجين
 من الأندلس
 الكمنجات تبكي مع الفجر الذاهبين
 إلى الأندلس.
 الكمنجات خيل على وتر من سراب،
 وماء يئن
 الكمنجات حقل من الليل المتوخش
 ينأى ويبدأ
 الكمنجات وحش يعتذبه ظفر إمرأة
 مسء، وإباتعد
 الكمنجات جيش يعمر مقبرة من رخام
 ومن نهوند
 الكمنجات فوضى قلوب تجننها الريع
 في قدم الراقصة
 الكمنجات أسراب طير تذر من الراية

حركات ساكنة

STIRRINGS STILL

صمويل بيكيت

ترجمة وتقديم: د. منى أبو سنة

التقديم:

الـ «ماوراء» في عالم بيكيت:

ولد صمويل بيكيت في دبلن عام ١٩٠٦ من أسرة أيرلندية بروتستانتية متواضعة.

وقد كان لتهاته الأولى في أيرلندا أثراً عميقاً في تحديد روایته الكونية والابدية. فقد ارتأى بعض نقاد بيكيت أن اشتغاله بقضايا الرجود والهوية ربما انبعث عن اهتمام الانجلو-أيرلندي بالعثور على إجابة للسؤال الملح: «من أنا؟».

وعلى الرغم من صحة هذا التصور إلا أنه لا يفسر تفاصيلاً كاملاً مدى عمق القلق الوجودي الذي يميز أعمال بيكيت المسرحية والروائية، وهو عمق يتجاوز الظروف الاجتماعية المباشرة وينتقل إلى أغوار شخصيته ذات المستويات المتعددة.

ومنذما بلغ الرابعة عشرة التحق بيكيت بمدرسة بوردورا الملكية، وهي مدرسة داخلية إنجليزية تقليدية محافظة أسسها الملك جيمس الأول، وعلى الرغم مما عرف عن عزلة بيكيت وحساسيته المرهفة، إلا أن كان متلوقاً في دراسته وكانت له شعبية بين زملائه، كما كان متميزاً في النشاط الرياضي، وبالذات في لعبة الكريكت الانجليزية.

وفي عام ١٩٢٢ التحق بيكيت بكلية ترينيتي في دبلن ودرس الفرنسية والإيطالية، وحصل على الليسانس في عام ١٩٢٧ . ونظراً لتنوعه العلمي فقد أوفدت الجامعة كممثل لها في تبادل محاضرين مع مدرسة المعلمين العليا في باريس لتدريس اللغة الانجليزية. وقد سافر إلى باريس في خريف عام ١٩٢٨ وهو عام هام في حياة بيكيت إذ كان بداية اتصاله بالحياة الباريسية وانقطاعه عن إيرلندا التي أثر بيكيت عدم العودة إليها نظراً للمناخ الثقافي المحافظ الذي كان من شأنه إعاقة تطوره ومنعه من تحقيق طموحه الإبداعي، كما مرح هو بنفسه فيما بعد، ولهذا فقد استقر بيكيت في باريس واختارها مكاناً دائماً لإقامته.

وفي باريس بدا بيكيت حياته ككاتب مبدع عندما التقى بصديق عمره «جيمس جويس» وأصبح عضواً في مجموعة الأدباء التي كانت تضم معظم آباء أوروبا المرموقين مثل بول فاليري، جيل وومان، ليون بول فارج، فيليب لوبيول وغيرهم . وقد التزم بيكيت في كل ما ألف بالتعبير عن تجربته في كليتها وتعقيداتها بغض النظر عن مراعاة حاجة القاريء الكسول إلى الفهم السهل. يقول: هذه صفحات مليئة بالتعابيرات المباشرة. وإذا لم تفهموها أنها السيدات والساسة فالسبب هو أنكم متخلقون أكثر من اللازم».

وبعد حصول بيكيت على جائزة نobel في الأدب عام ١٩٦٩ ظل انتاجه يتضامل ومحنته تزداد سوءاً وهذه القصة التي قمت بترجمتها إلى اللغة العربية هي آخر قصة له كتبها في صيف ١٩٨٩ وكان في الثالثة والثمانين من عمره، أي قبل وفاته ب عدة شهور ، وقد نشر القصة بارتئي ذوسيت وهو صديق شخصي لبيكيت نصل من دار نشر جروف برس الشهيرة وافتتح داراً للنشر خاصة به. وطبع الناشر

مائتين نسخة فقط من النسخة في طبعة فاخرة عليها خاتم ذهبي وشهادة بتوقيع بيكيت وبيعت مقابل ألف جنيه استرليني للنسخة الواحدة. ولكن جريدة الجارديان قامت بنشر القصة فيما لا يزيد عن صحفة. والمفارقة هنا تقول في إنك إذا قمت بتصویر نسخة من القصة من جريدة الجارديان فهي لن تتكلف أكثر مما يوازي عشرة بنسات، بينما الكلمة الواحدة في النسخة الفاخرة ثمنها خمسون بنساً. وفي تقديرى أن المفارقة هنا مردودة إلى قيمة توقيع بيكيت على النسخة بالإضافة إلى تكاليف الطباعة الفاخرة. ومع ذلك فإن نشر جريدة الجارديان للقصة لا ينطوى على أية سرقة كما تصور المعلم على القصة في الجارديان. ذلك أن من حق المثقف العادى ، أو ما يمكن أن تلقيه بـ «رجل الشارع» ، أن يطلع على إنتاج هذا الأديب المبدع.

وفي هذه القصة يواصل بيكيت تأملاته في الوحدة والشيخوخة والزمن والموت، ويبعد كما لو كان يستدعي الموت ويتعجله، ويعبر عن ذلك الشعور بالتكرارية والدائنية التي يتسم بها أسلوب القصة. ويعيد هذا الأسلوب امتداداً لإسلوب بيكيت في أعماله الروائية. وقد تعمد بيكيت تشوّه بعض الألفاظ حتى يتزعزع عنها أي معنى منطقي وجثت يتكيف المعنى الخارجي للقط مع الإحساس الداخلي به. ومن هنا صعوبة ترجمة النص وصعوبية فهمه. ومن هنا أيضاً يمكن النظر إلى بيكيت على أنه من رواد مسرح العبث أو مسرح اللامعقول الذي يتميز بانهيار اللغة التقليدية.

وببيكيت في ذلك متاثر بالفيلسوف المعاصر فتجنثباتين وخاصة بما أللته هذا الفيلسوف في آخريات أيامه حيث كان يقول أن على الفيلسوف أن يحاول فض الاشتباك بين الفكر من جهة والمواضيع وقواعد اللغة من جهة. ذلك أنتا قد توهمنا أن هذه المواضيع وهذه القواعد هي قواعد المنطق. وقد أفسحت هذه المحاولة «بببيكىت» إلى تحويل المشاعر التي تبدو أنها غير محكمة بمنطق إلى مشاعر محكمة بمنطق أو من أجل تحقيق هذا التحويل أدرج بيكيت الألفاظ والعبارات من منها اللغوى التقليدى حتى تتكيف مع مقتضيات الشعور واللاشعور.

بيد أن هذا التحويل من شأنه تغيير الرؤية الكونية التقليدية التي تستند إلى مطلق الهوية، إلى رؤية كونية يذهب عنها المطلق. ومع ذلك فإن بيكيت لم يستطع التحرر من المطلق. فالزمن والموت والمطلق ثالوث مكون لعالم بيكيت ومع ذلك فإن هذا العالم ليس له «ماهراً».

STIRRINGS STILL

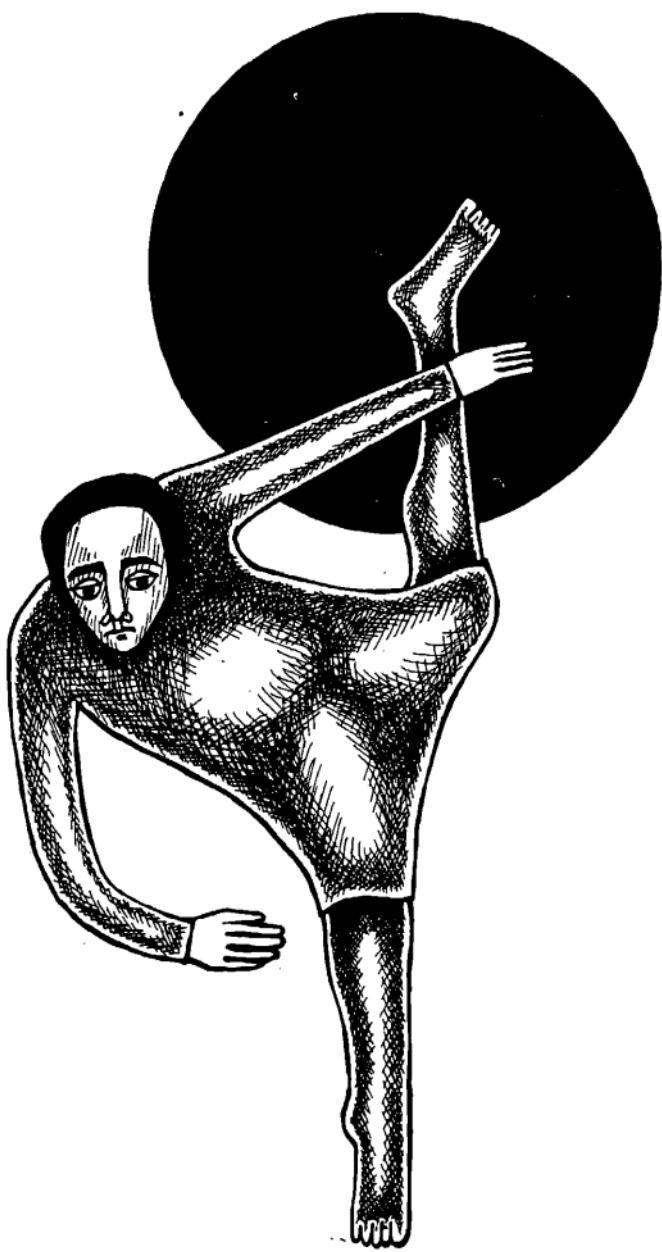
نفس ناهضا وسائرا. ينهض أولا ثم يقف متشبثا بالمائدة ثم يجلس مرة أخرى ثم ينهض مرة أخرى ويقف متشبثا بالمائدة مرة أخرى. ثم يمسي أنه يبدأ في المضي.

يبدأ في المضي على أرجل غير مرئية. يمضي ببطء شديد.. ولو لا تغير المكان لما أدرك أنه يمضي . فعندما يختلى فإنه لا يختلى من مكان إلا ليظهر في مكان آخر. ثم يختلى مرة أخرى ليظهر مرة أخرى في مكان آخر . وهكذا دواليك يختلى ليظهر مرة أخرى في مكان آخر . ولكن المكان الذي كان جالسا فيه إلى مائنته ساندا رأسه بين يديه، إن نفس المكان وتفس المائدة حيث مات دارلي وتركته. وكما مات آخرون من قبله ومن أيامها. وكما سيموت آخرون بدورهم ويتركونه حتى يموت هو أيضا بدوره. رأسه بين يديه ولديه تصف أمل في لا يعود للظهور مرة أخرى عندما يختلى مرة أخرى ويشعر بنصف خوف من لا يعود لظهوره. أو أنه في حالة دهشة، ليس إلا أو أنه في حالة انتظار ليس إلا. انتظار في أنه قد يعود إلى الظهور وقد لا يعود يتركه وحيدا أولا يترك. في انتظار العدممرة أخرى.

وأينماذهب كانوا يتطلعون إليه من الخلف ونونق رأسه نفس القيمة ومرتديها نفس المعلم كما كان هذا هو حاله في الأيام الخواли عندما كان يجوب الطرقات الخلفية. وألان يشعر وكأنه في مكان غير مألوف ويسعى سائرا كالاعمى في ظلام الليل أو النهار

ذات ليلة عندما كان جالسا إلى مائنته ورأسه بين يديه وجد نفسه ناهضا وسائرا. ذات ليلة أو ذات نهار، فعندما انطفأ ضوء لم يكن في الظلام. إذ سرعان ما جاءه ضوء من نافذة عالية. وتحت النافذة كرسى لايزال في موضعه. ومع ذلك لم يكن في إمكانه استعماله لير السماء. أما لماذا لم يحاول أن يطلب برأسه ليري ما تحت النافذة فمن المحتمل أن ذلك مردود إلى أنه لم يكن قادرا على فتح النافذة، أو إلى أن النافذة مصممة بطريقة لا تسمح بفتحها . بل من المحتمل كذلك أن ذلك مردود إلى أنه على دراية بما هو تحت النافذة وأنه ليس راغبا في روؤيته مرة أخرى. ولذلك كان قائعاً باته واقت على أرض عالية فيرى من خلال إفريز النافذة المضيء السماء الصافية بضوئها الخافت الثابت والذي لا يضا به أي ضوء يمكن أن يكون عالقاً بذاكرته منذ تلك الأيام والليالي التي يتتابع فيها النهار والليل والليل والنهر تتبعا صارما. وعندما انطفأ ضوء أصبح هذا الضوء الخارجي هو ضوء الوحيد إلى أن انطفأ بدوره وتركه في الظلام وإلى أن انطفأ هذا أيضا بدوره.

ذات ليلة أو ذات نهار عندما كان جالسا إلى مائنته ورأسه بين يديه وجد



(VV)

يبدو الآن كما لو كان غير مالوف أن يشاهد وهو ينهاض ويمضي. يختفى يظهر في مكان آخر . ويختلى مرة أخرى ثم يظهر مرة أخرى في مكان آخر، أو في نفس المكان .. لاشيء يدل على أنه ليس هو نفسه. ليس ثمة حائط يتوجه إليه أو يعرض عنه. ليس ثمة مائدة في الخلف يتوجه إليها أو يبتعد عنها. في نفس المكان عندما كان يسير من حائط إلى حائط كانت الأماكن متشابهة . حتى لو كان يسير في مكان آخر. ليس ثمة دليل على أنه في مكان آخر. فليس ثمة مكان آخر على الإطلاق . فهو ينهاض ويمضي إلى نفس المكان كالمعتاد ويختفى ويظهر في مكان آخر حيث ليس ثمة مكان آخر على الإطلاق ليس ثمة إلا الدقات الصرخات. كل شيء كما كان منذ الأزل .

دقات وصرخات كثيرة منذ أن شوهد للمرة الأخيرة وقد لانشاهد بعد ذلك مرة أخرى. ثم صرخات كثيرة منذ أن سمعت الدقات آخر مرة وقد لاتسمع مرة أخرى، ثم ذلك الصمت منذ أن سمعت الصرخات. آخر مرة يكون من المحتمل إلا تسمع هذه الصرخات مرة أخرى. ومن المحتمل أن تكون هذه هي النهاية . إلا إذا كانت مجرد هددة ليس إلا. ثم يعود كل شيء كما كان. الدقات والصرخات كما كانت من قبل وهو كما كان من قبل . وجود تارة ونماض تارة وسوجوند تارة ونماض تارة أخرى . ثم الهددة مرة أخرى. ثم كل شيء كما كان مرة أخرى. وهكذا دواليك ثم الصبر

وباحثا عن مكان الخروج عن مخرج إلى الطرقات . الطرقات الخلدية . وعلى مرمى البصر دقت ساعة معلنة انقضاء الساعات ثم نصف الساعات . وهذا يحدث مثلما حدث عندما مات دارلى وأخرون وتركوه دقات تبدو واضحة تارة كما لو كان الريح يحملها وتارة أخرى تبدو خافتة في الهواء الساكن . وثمة صرخات بعيدة تبدو خافتة تارة وواضحة تارة أخرى رأسه بين يديه ولديه نصف أمل في أنه عندما تدق الساعة معلنة انقضاء الساعة لاتدق لتعلن انقضاء نصف الساعة ويشعر بنصف خوف من الا تدق معلنة انقضاء نصف الساعة وتدانتاب نفس المشاهير عندما دقت نصف الساعة . وانتابت نفس المشاهير عندما توقف الصرخات لوهلة . أو لعله في حالة دهشة ليس إلا . أو لعله في حالة انتظار ليس إلا (العله) في انتظار أن يسمع ، ومر عليه وقت كان يرفع رأسه أحيانا إلى الحد الذي يرى فيه يديه أو يرى أحدهما وهي المتندة على المائدة . أما الأخرى فموضوعة فوقها تماما . وهذا يلتتسان الراحة بعد كل ما أذياه من أفعال . يرفع رأسه برهة على نحو ما عهد لها ليري يديه على نحو ما عهد بهما ليريحهما بعد ما أذياه من أفعال .

نفس المكان هو هو لم يتغير منذ أن انطلق يوما بعد يوم إلى الطرقات . الطرقات الخلدية وعاد إليه ليلة بعد ليلة . كان يسير في الظلام جيئة وذهابا من حائط إلى حائط . ظلام الليل العابر

حتى تحل النهاية الوحيدة الحقيقة
التي تنهي الزمان والحزن والنفس
ونفسه الثانية.

ما هو عليه من قبل فيما يختمن
بالساعات والصحراء حيث لا يمكن
تحديد أي شيء كما كان من الطبيعي
وقتها.

أعمل ماتبقى من عقله في كل هذا
فطلب المعرفة من فكرة أن ذاكرته من
الحياة في الداخل قد تكون كاذبة. فطلب
المعرفة واكتشف أنها لم تسعفه.

وسررت النظارات من شيء إلى أسوأ
. وفي النهاية لم توقف عن الرؤية وأن
توقف من النظر حوله. قابض وقع
خطواته غير المسومة كما لو كان
ماشيا حافي القدمين على الأرض. أرهق
السمع من شيء إلى أسوأ وفي النهاية
لم يتوقف عن السمع وإن توقف عن
الإنتصارات وشرع في النظر حوله.
النتيجة في النهاية أنه موجود في حقل
من العشب. الذي فسر أكثر من أي
شيء آخر خطواته ثم بعد برهة كما لو
كان يغوض عن هذا ليزيد من متابعته.
 فهو لم يتذكر حقل العشب. والذى لا يمكن
اكتشاف أي قدر من الحدود حتى فى
جميم أعماته ولكن قد يظهر على مر من
البصر سور فى جزء أو فى آخر أو
شكل آخر من الحدود التي تتخذ منها
نقطة العودة.. ومما زاد الطين بلة أنه
حتى عندما أمعن النظر لم يبد هذا
العشب الأخضر القصير الذى يبدو أنه
قد تذكر أن القطبي اثناء ولوعيه قد
أكله ولكن يبدو طويلا رمادى اللون
يلترب من اللون الأبيض فى أماكن
عديدة. ثم لجا إلى فكرة أن ذاكرته عن
العالم الخارجى قد تكون خاملة ولكن
الفكرة لم تسعفه. فتحقق بعثته وسار

مثل شخص فى كامل قواه العقلية
عندما خرج مرة أخرى بعد طول انتظار
وهو لا يعرف لم يخرج منذ زمن بعيد
مرة أخرى عندما بدأ يتعجب مما إذا
كان سليم العقل فهل يعقل أن شخصا
ليس فى سلامة عقله يتعجب بعقل عما
إذا كان فى سلامة عقله وأن يستخرج
ما هو أكثر من ذلك بان يعمل ماتبقى
من عقله فى هذه الحيرة بالطريقة التى
يقال إنها طريقتة. هذا إذا قبل عنه
شيء أصلًا. ولهذا هو لا يعلم لماذا ظهر
أخيرا على هيئة شخص عاقل إلى حد ما
إلى العالم الخارجى ولم يبق هناك أكثر
من ست أو سبع ساعات طبقا للساعة
حيث لم يسعه إلا أن يبدأ فى التعجب
عما إذا كان سليم العقل. حسب الساعة
التي سمعت ذاتها مرات بلا حساب فى
مزليه عندما دقت الساعات ونصف
الساعات وأصبحت بصورة ما فى
البداية مصدرًا للطمأننان حتى دق
أخيرا جرس المنبه بصوت ليس أوضح
من الصوت الذى كان فى الأصل مكتوما
بلفضل الجدران الاربعة. ثم يطلب المعرفة
بالتفكير فى شخص يسرع تجاه الفرب
عند غروب الشمس لكي يرى فيتوس
بطريقة أفضل ثم يكتشف عدم وجدة
من الصوت الوحيد الآخر الذى يصرخ
ويبدو وحده جلس إلى مائدة ورأسه
بين يديه مستسلما للمعاناة وكان الحال
على ما هو عليه من قبل وكان الحال على

من سرء إلى أستوا وفي النهاية توقف عن النظر حوله أو أكثر قربا وإن لم يتوقف عن الرؤيا. وشرع يفكر ، وعند هذه اللحظة ونظرها لعدم وجود حجر يجلس عليه مثل والتر ويضع رجل فوق رجل فقد وجد أن أفضل شيء يفعله هو أن يقف بلا حراك صامتا كالميت.

وقد فعل ذلك بعد لحظة تردد وبالطبع نكس رأسه كمن يتأمل بعمق وبعد لحظة تردد أخرى كسر نفس الفعل وسرعان ما أصابه التعب من عدم جدوى الفحوص في بتايا فكره. وأصل التحرك على العشب الطويل واستسلم لعدم معرفته أين هو أو كيف وصل إلى هناك أو إلى أين هو ذاهب أو كيف يعود إلى المكان الذي لا يعرف كيف أتى منه. وهكذا هو في وضع من لا يعرف بل وأكثر من ذلك ليس ثمة رغبة في المعرفة أو إية رغبة من أي نوع ولا في حزن فيما عدا رغبته في أن تتوقف الدقات والصراخات إلى الأبد. وشعر بالأسف لأنها لم تتوقف. الدقات تارة خافتة وتارة واضحة كما لو كان الريح يحملها. ولكن ليس ثمة نفس والصراخات تارة خافتة وتارة واضحة. وهكذا ظل الحال إلى أن تبادر إلى سمعه من الأعمق كلمه لم يستطع أن يتبينها. وكانت هذه الكلمة هي نهاية المطاف حيث لم يسمعها بعد ذلك.

استراحة أذن مرة أخرى منذ وقت ليس ببعيد إلى وقت بعيد وقد لا يحدث هذا أبدا مرة أخرى من عمق الداخل، وأيا كان الأمر بهذه الكلمة

عشرون عاماً على رحيل طه حسين

- ◆ الغائب الحاضر : د. ماهر شفيق فريد
- ◆ كان هذا الوجه جميلاً : سوزان طه حسين
- ◆ تقديم الديوان الصغير : د. محمد أحمد خلف الله

◆ الديوان الصغير ◆

- ◆ الفصل المصادر من : في الشعر الجاهلي
- ◆ د. طه حسين ◆

طه حسين: الغائب - الحاضر

د. ماهر شفيق فريد

وعلى المستوى الفكرى يعنى طه حسين قيماً عزيزة: حرية الفكر التي يجب أن تكون مطلقة، أو قريبة من الإطلاق بقدر المستطاع، والذكاء النقدى الذى يسلط أشعته على نصوص الماضى فيبعثها حياة ناضرة، ومتابعة الجديد فى الثقافة العالمية فقد كان طه حسين فى مقالاته المنشورة بمجلة «الكاتب المصرى» والتى جمعت فيما بعد فى كتاب «الوان» - أول من عرفناه بكل أنا وسارت وكامل ورثا شاردة رايت وغيرهم ولكن أهم دروس طه حسين : الثورة الفكرية المقترنة بالأمانة العقلية والصدق الرشيد. وقد وضع الدكتور لويس عوض يده على هذا الجانب عندما

لهم ما زال حاضراً بيننا بعقله وضميره - وأكاد أقول بيديه التحobil - بعد عشرين عاماً من رحيله: هذا الأزهرى الباريسى، حامل مشعل العقلانية والتنوير، وما زالت الدروس التى يمكن أن نتعلمها منه ملحة ساخنة كي翁 جهر بدعورته الفكرية والإصلاحية لأول مرة.

إن الدروس التى يمكن للمرء أن يتعلمها من طه حسين كثيرة: فعلى المستوى الشخصى كان - وهو في هذا قرير العقاد العظيم - نموذجاً لقوه الإرادة، وتحدي المصاعب من فقدان البصر، وفقدان، وبيننا جاهلة بائسته.

الشرق» أي منذ ستين عاماً - وهي مقالات سياسية تصورها نخراط كاتبها في حومة الجدل الحزبي-لابل الوطنى- وتتف نموذجاً للأدب السياسي الرفيع الذي يجمع بين عمق التفكير، وطلاوة الأسلوب، ومتانة المنطق، ويستخدم سلاح السخرية المذهبة، ولايسقط إلى بعض ما يتردى فيه كاتبونا في أيامنا هذه للأسف الشديد.

في كتاب «شارع قوله» خمس وأربعون مقالة تصيرية كان طه حسين يوافى بها «كوكب الشرق» أسبوعياً، وأحياناً أكثر من مرة في الإسبوع، وهو حصاد غزير يدهشنا خصبه، ويزيد من هذه الدهشة أن هذه المقالات جمعها مكتوبة بقلم الأديب المتمهل لا الصحفى المتعجل، ومن هنا كانت تنتهي إلى حقل الأدب قدر ما تنتهي إلى حقل السياسة، بل ربما كانت إلى الإبداع الأدبي أقرب.

إن كتاب «شارع قوله» يعالج موضوعات متعددة: نظه حسين يكتب عن الخلاف بين العمال وشركة السيارات، ويدافع عن حزب الوفد مثلاً في زعيمه مصطفى النحاس وصاحب مكرم عبيد، ويدعو إلى إنصاف صفار الموظفين، ويختلف بتخرج أول دفعة من الفتيات المصريات من كلية الآداب والحقوق وحصولهن على درجة الليسانس في ١٩٣٣ (سهيبر القلماري، وفاطمة سالم، وزهيرة عبد العزيز، وناظمة فهمي، ونعيمة الأيوبي)، ويسخر من حلمي باشا عيسى وزير التقاليد كما كان

أهدى ترجمته قصيدة هوارس «فن الشعر» إلى طه حسين فقال: «إنك إمام الثنائيين والراشدين معاً. أخذت عنك الثورة، فمتي أخذ عنك الرشدة؟» أجل فنحن عندما نعالج التراث الأدبي والفكري نحتاج إلى الثورة الحكيمية، أو إلى الحكمة الثورية.

وعلى كثرة ما كتب عن طه حسين بعد وفاته (لاتحدث هنا عن مطاعن أنور الجندي وغيرها من النزعات الظلامية الانقلابية) تبرز أربعة أعمال: بيلوجرافياً د. حمدى السكوت، ود. مارسدن جونز (الطبعة الثانية ١٩٨٢) وكتاب د. جابر عصفور المرايا التجاورة: دراسة عن نقد طه حسين (١٩٨٣) وكتاب فدوى ملطي دوجلاس (بالإنجليزية) عن العم وفن السيرة الذاتية عند الكاتب الهندى قيدمها وطه حسين، وكتاب د. مصطفى ناصف المسمى «اللغة والبلاغة والميلاد الجديد» (١٩٩٢) وفيه فصلان ختاميان عن «الشعر القديم والثقافة الحديثة» و«قراءة ثانية في كتاب الأيام».

ولكن أهم الأحداث الأدبية التي أعقبت وفاته فيما أرى هي صدور كتابين جديدين له في عام ١٩٨٤ ، حققهما وقدم لها محمد سيد كيلاني، مما كتاب «شارع قوله» وكتاب «تجديد».

وأهمية هذين الكتابين ترجع إلى أنهما يجمعان لأول مرة شاملـ مقالات طه حسين التي نشرها في جريدة «كوكب



الشهادة الابتدائية حين كان يطلب إلى صغار التلاميذ أن يفاضلوا مثلاً، بين العلم والأدب، أو بين السيف والقلم، إلى آخر هذه المقارنات العقيمة، وهو يقلب قواعد المنطق قلباً مقصوداً، على سبيل السخرية. فمن مبادئه منطق أرسطو مثلاً - وهو مادركه البديهة دون تلمسه - إنه لا يمكن للشخص الواحد أن يوجد في مكانين مختلفين في آن واحد، ولكن طه حسين يعكس هذه البديهة، ويكتب: «جائز أن يكون قد حضر بروحه أبجسمه، وأنت تعلم حق العلم أن من الناس من يرزقون شيئاً من الكرامة يتبعح البديهة لهم أن يحضرروا أمكناة ويسمعوا دروساً متبااعدة ويشتراكوا

يسمع لفروط تزمه وانقلاته، ويدافع عن استقلال الجامعة، ويرش الوطنى المخلص سينوت هنا عضو الجمعية التشريعية وكان من نظاهم الانجليز مع سعد زغلول إلى جزيرة سيشل، وبهاجم تنشاط التبشير والمبشرين، ويدعموا إلى الوحيدة الوطنية بين عنصري الأمة، وبهاجم وزارة اسماعيل مدقى التي عطلت الحريات وحالات الانجليز».

ومنهج طه حسين المفضل في أغلب هذه المقالات هو منهج ألتيمكم السقراطى الراقى العميق. إنه يكتب مثلاً «مناظرة بين بحر ونهر» على غرار موضوعات الإنشاء فى امتحانات

والفرزدق والحارث بن عباد في نفس الوقت الذي يورده فيه أراء لعالم الاجتماع الفرنسي دوركايم وأمثالاً من اللغة الفرنسية.

ومما يلاحظ على مقالات الكتابين أن مناوطيتها تتكون جميعاً من كلمة واحدة لاكثر (يتذكر المرء هنا عنوانين روايات القاسم الانجليزي هنري جرين): «تجديد»، «عوجاء»، «عتاب»، «أحجار»، الخ.. لا يستثنى من ذلك إلماقالة «ولاهذا أيضاً» وهي تجادل المازني وترد عليه.

وقد سبق أن نشر محمد سيد كيلاتي - محرر هذين الاثنين النثريين (الاتحدث هنا عن حقوق الطبع الخلافية) - كتابين آخرين لطه حسين من نفس النوع صدران عام ١٩٨٣ مما «حديث المساء» و«غرائبيل» وهو مجهود يستحق الشكر والتقدير لولا مأخذتين: الأول وجود عدد من الأخطاء المطبعية، والثاني حاجة موضع في هذه الكتب إلى هوامش شارحة، فطه حسين، يتحدث مثلاً عن « Maher باشا » فلا ندرى أيقصد على ماهر أم أحمد ماهر؟ وتزداد الحاجة إلى مثل هذه الهوامش الصالحة لأن أبناء هذا الجيل قد ولدوا أغلبهم بعد وفاة أغلب هؤلاء الرجال أو تواريهم عن الحياة العامة، وهم بحاجة إلى من ينشر صحفاً لهذا الماضي أمامهم واضحة جلية.

إن مقالات طه حسين في السياسة (مثل مقالات معاصريه الفرنسيين: سارتر وكامي ومالرو

في أعمال متباعدة ويخطبوا في اجتماعات متعددة في وقت واحد، وشخصهم قائم مكانه لم يبرره ولم يتجاوزه».

ويطعم طه حسين مقالاته بأبيات من الشعر العربي تارة، وإشارات إلى قصص فولتير تارة أخرى.. وقد ترجم منها، في غير هذا المكان، قصتين كاملتين - مما يضاف على مقالاته طلاوة وعمقاً ورونقاً.

فإذا انتقلنا إلى كتاب «تجديد» وجدها يحوى أربعاً وأربعين مقالة على نفس النسق وأغلبها يعالج موضوعات من قبيل سعي مصر إلى الاستقلال من انجلترا والمندوب السامي في مصر السير برسي لورين وخلفيته السير مايلز لامبسون وتتجدد الأزهر الشريف، والإسراف في الإنفاق الحكومي، ومجادلة نشب بين طه حسين وعبد الرحمن عزام حول قضية المصرية والعروبة، ورثاء بليغ لسعد زغلول يقول طه حسين في مطلعه:

«كان حازماً إذا قال أو فعل، كان عازماً إذا هم أو مضى، وكان أبياً إذا سيم القيم، عصياً إذا دعى إلى الخسف، عزيزاً إذا أريد على الهوان، جمع الله له قلباً ذكياً، وأنفاً حميماً، وضميراً نقياً، وخلقاً رضياً».

وكما هو الشأن في الكتاب السابق يزدوج طه حسين بين الثقافة العربية وثقافة الفرنسية فهو يورد لأبي العلاء المعري، وأبياتاً للخنساء

الدينية في الأدب المصري المعاصر، وجوته والشرق، ونهضة الشعر في العراق في القرن الثاني للهجرة، ومسيرة الشاعر الكبير، والكاتب في المجتمع المعاصر واستخدام ضمير الغائب في القرآن كاسم إشارة.

كما يضم الكتاب بيانات وتصريحات مثل كلمة طه حسين في الدورة الخامسة للمؤتمر العامل لليونسكو، وفي الدورة السادسة لنفس المؤتمر، وفي دورة النقاش الثامنة التي نظمتها اللجنة الدائمة للكتاب والفنون، وكلمة عن مشكلات الجامعة. وهناك حديث مصحفي أدى به إلى رينيه لاكرت ونشر في صحيفتي «الأداب الفرنسية» ١٩٥٨ وكلمات عن فرنسا ومصر، ومصر وال الحرب العالمية الثانية، وصوت مصر وكلمة عن جان جيرولو.

ويختت الكتاب برسالتين: إحداهما إلى الكاتب التونسي مفتاح طاهر، والأخرى إلى كميل أبو صوان رئيس تحرير مجلة «كراسات الشرق».

هل يمكن أن يكون صاحب هذا الحصاد الوفير غائباً؟ إنه أكثر حضوراً وواقعية من كثير في جمهورية الأداب، ومن يزحمون الأبصر بأجرامهم، ويملئون الأعين بمن يسير بين أيديهم من حجاب وحملة مبادر، ويتصدرؤن المجالس ببلاغياتهم، ويثقبون الأسماع بجهاره أصواتهم، وهو -يعتبر الانجيل- نحاس يطن ومنتع يربن، قبور مبيضة، جمعة بلاطن، أو رحم تطحن قروتنا على حد تعبير شاعرنا العربي.

ويرعون آرون ومورياك وجارودي) مثل رفيع للجدل الراقى مأجدر صاحفتنا اليوم أن تستفيد منه، فإن هناك فجوة، بل هوة -تلصل بين الصحافة السياسية منذ نصف قرن والصحافة - حكمية وحزبية على السواء - الان.. نصف قرن لكنه للاسف إلى الوراء من حيث أدب الحوار، وعمق التناول، وأصول الجدل.

ويثير صدور هذه المقالات قضية أوسع نطاقاً هي حاجتنا إلى نشر المقالات السياسية لمعاصري طه حسين مثل والعقاد وهيكيل وسلامة موسى والمازني والزيارات وفريد أبو حديد كاملة محققة، حتى تكتمل صورة العصر، وندرك كيف يكون الأديب - مع استقلاله الثامن - منخرطاً بالضرورة في قضايا وطنه، واعياً بالعالم الأوسع من حوله، راماها إلى خير الإنسانية ونفع الوطن ورقى الفرد في كل ما يكتب ولا يقل عن هذه الكتب الأربعة أهمية كتاب: «من الشاطئ الآخر» طه حسين في جديد، الذي لم ينشر سابقاً وهو يضم كتابات طه حسين الفرنسية جمعها وترجمها وعلق عليها ذلك الدارس الممتاز عبد الرشيد الصادق محمدري (١٩٩٠).

ومن محتويات الكتاب: أنا لا أكتب وإنما أملأ، وخواطر عن بعض أعماله العصر مثل محمد عبده وتوفيق الحكيم وأندرية جيد ومختار وأونجارتى، ودراسات من الاتجاهات

كان هذا الوجه جميلا

(فقرات من: «معك»)

سوزان طه حسين

لكل «إتنا لانحيا لنكون سعداء». وإنك عندما قلت لي هذه الكلمات في عام ١٩٤٤ أصابني الذهول، لكننى أدرك الآن مادا كنت تعنى، وأعرف أنه عندما يكون شان المرء شأن طه، فإنه لا يعيش ليكون سعيداً. وإنما يعيش لأداء ما طلب منه. لقد كان على حالة اليأس، ورحت أذكر: «لا إتنا لانحيا لنكون سعداء، ولا حتى لنعمل الآخرين سعداء». لكننى كنت على خطأ .. فلقد منحت الفرح، وبذلت ما فى نفسك من الشجاعة والإيمان والأمل. كنت تعرف تماماً أنه لا وجود لهذه

اليوم التاسع من يوليو ١٩٧٥، أى بعد مضى ثماني وخمسين عاماً على اليوم الذى وحدنا فيه حياتنا، وبعد مضى ما يقرب من العاشرين على رحيلك عنى. سأحاول أن أتحدث عنك مادام قد

شبيهة باليام رحلاتنا الإيطالية الأخرى في تلك اللحظة من حياتك. لقد قمت بها جميعاً مرة أخرى في العام الماضي في ٢١ يونيو ١٩٧٤. كنت أصل «جاردوني GARDONE» بسيارة أجرة وأكتب:

«عندما استشعرك بالقرب مني فانت على يسارى، لكنك مع ذلك كنت دوماً على يمينى و كنت اتناول ذراعك اليسرى. إلانى الان أجلس مكانك في السيارة؟ ولكن ماذما عن الامكنة الأخرى؟ أم ان ذلك مجرد وهم؟ إننى أدرك جيداً أنى لم أعد أجلس بالقرب منك.

وصلت «جنو GENES» صباح أول أمس وحيدة مطلقة. كان الجو جميلاً. وكنت معك أنظر إلى هذا الجسر الرائع الشديد الآلة، والذى سيكون مكان آخر وقلة لك على أرض أوروبا، ورحت تقول لي: «فيم رحيلنا؟ أوليس يوسعنا البقاء وقتاً أطول قليلاً؟».

الأحد ٢٢ يونيو:

سأحاول بعد نصف ساعة أن استمع إلى إذاعة مونت كارلو. فقد استطعت التقاطها منذ أول أمس، فالقى بي ذلك إلى قربك تماماً. ثم ، لا أدرى أى جهاز كان يبث موسيقى باللغة الجمال لفرانز ليست، سمفونية فاوست، وأخيراً، وبما أن اليوم كان يوم جمعة، وكانت قد طلبت إلى أن التقط إذاعة لوزان، فقد بحثت عنها وجدتها - وكانت تبث سمفونية براوغ.

أردت هذه الرحلة لأمشي معك،

طلب إلى ذلك. أولئك الذين يعرفون حياتك العامة، ويعرفون عن حياتك عالماً وكانتا أكثر مما أعرف عنها أنا نفسي. كتبوا وسيكتبون مؤلفات جميلة وعميقة عنك. أما أنا فإننى أريد بكل بساطة أن أخل للذكرى مستعيدة ذلك العنان الهائل الذى لا يعرض ، ولاشك أنك تدرك ذلك أنت الذى كتبت لى ذات يوم: «لسنا معتادين على أن يتالم الواحد مما يعزل عن الآخر». لقد قضينا فى هذا الوادى. فى قلب «الدولوميت DOLOMITES» أسباب عolieة من الصيف خلال شهانية أعوام ، وقبل عامين كنا نقضى فيه أيضاً أسباب آخر. لقد أردت العودة إليه، لكنك لم تكن قادراً على المشى. وما كنت لأنترك وحدك أبداً. كان سكريتك يقرأ لك القرآن والتوراة. كتابان كانا دوماً ضمن حقاتنا مع كتب أخرى كنا نحملها. نصوص قديمة أو مؤلفات حديثة. وكانت تترجم لك مقالات من صحيفه «كوريري دولا سيرا CORRIERE DELLA SERA» لأن الصحف الفرنسية لم تكن تصل إلى هذه البلدة الصغيرة ولأنك لم تكن تعرف اللغة الإيطالية. أما في المساء. فقد كنا نتشبث بجهاز الترانزistor لنستمع إلى الأخبار من إذاعة مونت كارلو. أو إلى إذاعة فرنسا المحلية. وكنا نبحث بتلهف عن حلقة موسيقية جميلة. وما كان أشد فرحة حين نستطيع التقاط مهرجان ستراسبورغ أو لنستمع إلى إحدى المسريحات ونادرأ ما كنا نونق إلى برنامج إذاعي من مصر.

وكانت تلك الأيام - الأخيرة تقريباً-

ولعيش معك، لأنعيش معاك مرة أخرى
السابيع الأخيرة. قالت لى ماري:
«ستواجهين محنة كبيرة» ربما. ولكن ما
أهمية ذلك؟

الاثنين ٢٤ يونيو:

كان جو السفينة فيكتوريا مختلطاً
جداً عن الجو الريفي الذي كنت أجده في
سفتنا. وكانت أقول لنفسي وأنا أدخل
الغرفة الصغيرة ذات السرير الواحد:
مامضي قد مضى. كان الاستقبال
مزاجاً. وحين تذكرت آخر مقابلة لنا
للإسكندرية، اجتاحتني نوبة رهيبة من
الضيق، ورحت أنتحب بشدة بين ذراعي
محمد الزيارات، كان يبدو لي أنهم أخذوا
ينترزمونك مني مرة أخرى. كانت
وحدي كلية، غير أن ذلك لم يكن هو ما
يؤملني وإنما هي القطعية، وإنما هو هذا
العالم الجديد الذي لم يعد لي مكاناً فيه.
ها هوذا عبد القديس يوحنا، عبد
فلورنسا وعبد بول السادس، الذي
يسمى يوحنا المعمدان، إننى الذكر بائى
اهتمام كنت تتبع فيه انتخابهـ فقد
كان أمس يوم الاحتلال السنوى الحالى
عشراًـ وأنكر أثنك كنت سعيداً لاختيار
الكاردينال مونتينى MONTINI الذى
كنت تعرفهـ ولقد احتللت بالمرة لذلك
الغلام من سافوى SAVOY الذى حمل
الينا ذلك الخبر.

يقلقنى عجزى عن إعادتك إلى قربى
ويقتنطنى، أعرف أنك تحيا، ولكن أين؟
وكيف؟ وأعرف أن بوسعي أن أخطبك،
وأن بوسمعك أن تجيبنى، لكنك تفلت
منى، وتفلت من نفسك، آه، مأبعدى
يا صديقى! لا أكاد استطاع التغلب على

هذا الفسيق الذى يشقى صدرى منذ هذا
الصباح، ولو أتنى تركت نفسى لهواها
لبكيت دون توقف. كنت فى المديقة
بصحبة كتاب، ولم يغير ذلك من لامر
 شيئاً، ولقد ثقيت نظرية مكتتبة على
الممشى الصغير الذى كنت قد هيأت لك
لتجلس فيه مصر ذات يوم، كان ضيقاً ،
وارف الظل مزهراً، وكنت أنكر أننا
ستنقض فيه لحظات هادئة لكنك لم
ترغب في النزول إليه.

۲۵ یونیہ:

دوماً هذه الرتابة فالبحيرة المثلثة
ساكنة الحركة، وكنت تأسف لأن خير
مياهها لا يصل سمعك في هذا النندق.
وأنكر في هذا الظلم الذي حرملك من
نندق السانواي SAVOY لأن المال قوة
عاتية!.

٤٨ بُونَّا:

ثمانية أشهر مضت على رحيلك .
السماء سوداء والمطر يهطل . والحق أن
«جاردنية» تشاركتي حزني بصورة
خارقة . على أن مديرية الفندق وضعت
إلى جانب صورتك وردة رقيقة وشاحبة .
ساعيد القيام برحلاتنا كلها .
سأترى حيث توقفنا . في غمرة أيام
الإجازات أعتزل الناس ولا اللظ إلا ما
هو ضروري من الكلمات . لكم أتمنى أن
أكون مجرد عابر ، بالمعنى المطلق لهذه
الكلمة . ولو أتنى استطعت ذلك لجعلت
من نفسك خيالاً لا يرى ، في الصمت
أنت تحوك بكل قوای.. كل ما بقى مني

ياتي إليك.

وإنما لكى أتى إليك أكتب ولتابع
كتابة كل ما يطوف بقلبي.

لم يكن يبدو عليه المرض إطلاقاً ذلك
السبت ٢٧ أكتوبر ومع ذلك، فلن جو
الساعة الثالثة من بعد الظهر شعر
بالضيق. كان يريد أن يتكلم، لكنه كان
يتلطف الكلمات بعسر شديد وهو يلهث.
وناديت طبيبـه والقلق يسيطر على
لكنى لم أمعنـ عليه، فركبـنى الفمـ
وعندما وصلـ كانت النوبة قد زالتـ
وكانـ له قد عادـ إلى حالتـه الطبيعـية
ولـى تلك اللحظـة وصلـت برقيـة الأمـ
المتحـدة تعلنـ قـوزـه بـجائزـة حقوقـ
الإنسـانـ، وانتـظـارـه في نيـويـورـكـ فيـ
العاـشرـ من دـيـسمـبرـ لـتـسلـمـ الجـائزـةـ،
وكانـ الطـبـيبـ هو الـذـي تـرـأـسـهـ، مـهـنـاـ
إـيـاهـ بـحرـارـةـ، غـيرـ أنهـ لمـ يـجـبـ سـوىـ
بـإـشـارـةـ منـ يـدـهـ كـنـتـ أـعـرـفـهاـ جـيدـاـ كـانـهاـ
تـقـولـ: «ـأـيـةـ أـهمـيـةـ لـذـكـ؟ـ»ـ وـكـانـتـ
تـعـبـرـ عنـ اـحـتـقارـ الدـائـمـ، لـلـثـنـاءـ
وـالـتـكـرـيمـ، إـنـماـ لـلـأـنـوـطـةـ وـالـأـرـسـمةـ
وـالـنـيـاشـينـ.
وبـعـدـ أنـ حـقـنـ الطـبـيبـ بالـكـورـتـجيـنـ
الـمـسـكـنـاتـ الخـفـيـةـ فـيـ اللـيـلـ، غـادـرـناـ وـهـوـ
يـطـعـنـنـ أـنـ مـرـيـضـنـاـ سـوـفـ يـرـتاحـ الـآنـ،
شـمـ غـادـرـنـاـ السـكـرـتـيرـ بـدورـهـ فـيـ السـاعـةـ
الـثـامـنـةـ وـالـنـصـفـ، وـكـذـلـكـ الخـدمـ. وـبـقـيـتـ
بـمـفـرـدـيـ معـهـ، كـانـ يـرـيدـ مـنـ أـجـلـهـ
يـسـتـلـقـ عـلـىـ ظـهـرـهـ، وـكـانـ ذـكـ مـسـتـحـيلاـ
بـسـبـبـ ظـهـرـهـ الـمـسـلـخـ. وـأـصـفــ وـمـاـ أـكـثـرـ
مـاـ يـقـلـنـيـ ذـكــ إـلـيـ صـوـتـهـ يـتوـسـلـ إـلـىـ
كـصـوتـ طـفـلـ صـغـيرـ قـائـلاـ:ـ الـأـتـرـيـدـنـ؟ـ أـلـاـ

وبعد فقلـيـ ، قالـكـ «ـإـنـهـ يـرـيدـونـ بـىـ
شـراـ. هـنـاكـ أـنـاسـ أـشـرـارـ».ـ
ـ منـ الـذـىـ يـرـيدـ بـكـ الشـرـ
يـاصـفـيـرـىـ؟ـ مـنـ هـوـ الشـرـىـ؟ـ

ـ كـلـ النـاسـ...ـ

ـ حـتـىـ

ـ لـاـ لـيـسـ أـنـتـ».ـ

ـ ثـمـ يـقـولـ بـسـخـرـيـةـ مـرـيـرـةـ ذـكـرـتـنـىـ
بـسـخـرـيـتـهـ فـيـ أـيـامـ مـضـتـ
ـ أـيـةـ حـمـاـقـةـ؟ـ هـلـ يـمـكـنـ أـنـ نـجـعـلـ مـنـ
ـ الـأـعـمـيـ قـانـدـ سـفـيـنـةـ؟ـ..ـ
ـ مـنـ الـمـؤـكـدـ أـنـهـ كـانـ يـسـتـعـيدـ فـيـ تـلـكـ
ـ الـلـحـظـةـ الـعـقـبـاتـ التـىـ كـانـ يـواجهـهـاـ
ـ وـالـرـفـضـ الـذـىـ جـوـبـهـ بـهـ،ـ وـالـهـزـءـ بـلـ
ـ الشـتـائـمـ مـنـ أـولـئـكـ الـذـينـ كـانـواـ بـحـاجـةـ
ـ لـمـرـورـ زـمـنـ طـوـيلـ حـتـىـ يـتـمـكـنـواـ مـنـ
ـ الإـدـراكـ.

ـ غـيرـ أـنـهـ لـمـ يـسـتـمـرـ،ـ بـلـ قـالـ لـىـ فـقـطـ،ـ
ـ كـعـادـتـ فـيـ كـثـيرـ جـداـ مـنـ الـأـحـيـانـ:
ـ اـعـطـنـيـ يـدـكـ»ـ وـتـبـلـهـ.
ـ ثـمـ جـاءـتـ الـلـيـلـةـ الـأـخـيـرـةـ.ـ ثـادـانـىـ عـدـةـ
ـ مـرـاتـ،ـ لـكـنـهـ كـانـ يـنـادـيـنـىـ مـلـىـ هـذـاـ
ـ النـحـوـ بـلـاـ مـبـرـرـ مـنـ زـمـنـ طـوـيلـ.ـ وـلـمـ
ـ كـنـتـ مـرـهـقـةـ لـلـنـيـاـيـةـ،ـ فـقـدـ نـتـتـ،ـ نـتـتـ وـلـمـ
ـ أـسـتـيـقـظـ وـهـذـهـ الـذـكـرـىـ لـنـ تـكـفـ عـنـ
ـ تـعـذـيـبـ.

ـ نـحـوـ السـاعـةـ السـادـسـةـ صـبـاحـاـ
ـ جـعـلـتـهـ يـشـرـبـ قـلـيلـاـ مـنـ الـحـلـيـبـ،ـ وـتـعـتمـ
ـ بـضـعـ كـلـمـاتـ،ـ وـتـنـزـلـتـ أـعـدـ قـهـوـتـنـاـ.ـ ثـمـ
ـ صـعـدـتـ ثـانـيـةـ مـعـ مـيـنـيـتـىـ وـدـنـوـتـ مـنـ
ـ سـرـيرـهـ وـنـاـولـتـهـ مـلـعـقـةـ مـنـ الـمـسـلـ
ـ بـلـعـهـاـ...ـ وـبـدـاـ لـىـ بـالـغـ الشـحـوبـ عـنـدـمـاـ
ـ اـسـتـدـرـتـ إـلـيـهـ بـعـدـ أـنـ وـضـعـتـ الـمـلـعـقـةـ عـلـىـ

كل تصور وفوق كل تعبير. لقد حمل محمد شكري على كاهله أعباء كل الإجرامات. وعندما قلت له: «ذلك أنت وحيدة تماماً أجايني بتلك الكلمات: «لاتقولوا ذلك نكل البلد من ورائك» وكذلك بكلمات أخرى، عندما أخبروني بأنهم سيأخذون طه إلى المستشفى بعد الظهر، كلمات إن بدت في ظاهرها قاسية فقد كانت في حقيقتها بالغة الجمال: «إنه لم يعد يخصك». أما القس الشاب الجديد لحن الزمالك. فقد أرسل لي هذه الآيات من سفر أبو:

«أما أنا فقد علمت أن ولدي حي
والأخر على الأرض يقوم
وبعد أن يفني جلدي هذا
ويبدون حسدي أربع، الله».

لم يسبق له أن رأى مطه. وكان قد قرأ
في لبنان كتابه «ال أيام »، وتعجب من كل
قلبه أن يتعرف إليه. وفكرةت أن بوسمه
أن يرى هذا الوجه حتى في سكون الموت
ولقد رأى.

كان هذا الوجه جميلاً، ولم يكن له شأنه شأن جبهته—من العمر ٨٢ عاماً، وكانت ترتسم عليه هذه الابتسامة الرقيقة التي كنا نحبها. وكان الشعر الذي يبقى كثيراً، يكاد يكون رمادياً، أما الجسد، فقد كان يستسلم للراحة بهدوء، كل شيء كان يعبر عن الصناء والسلام. وللننسى جان انفعالها عندما كانت تتذزع من أصعبه خاتم الزواج لتعطيني إياها، فقد انفلتت اليد التي يقيت لينة على كف صديقنا، كائناً للتقول لها: إلى اللقاء. ليس من الممكن أن يتصور المرء

الطاولة وهيات البسكويت، لانتنفس
ولانبضن فلعلت ماكنت أفعله في حلقات
غشيانه العديدة، لكنني كنت أدرك أن
ذلك كان بلافائدة ، فناديت الدكتور
غالى ووصل بعد نصف ساعه.
وجلست قرية، مرهقة متبلدة الذهن
وإن كنت هادئة هدوءاً غريباً (ما أكثر
ما كنت أتخيل هذه اللحظة المرعبة).
كنا معاً ، وحيدين، متقاربین بشكل
يتحقق الوصف. ولم يكن أبكى - فقد
جاءت الدموع بعد ذلك - ولم يكن أحد
يعرف بعد بالذى حدث. كان الواحد منا
قبل الآخر، مجھولاً ومتوحداً، كما كانا
في بداية طريقنا، وفي هذا التوحد ،
وسط هذه الآلة الحميمية القصوى،
أخذت أحدهما وأقبل تلك الجبهة التي
كثيراً ما أحببتها، تلك الجبهة التي
كانت من النبل ومن الجمال ب بحيث لم
يجترح فيها السن ولا الألم أى غضون،
ولم تنبع أية مسحوبة في تكريهاها،
جبهة كانت لاتزال تشع نوراً،
«يا صديقى». ياصديقى الحبيب». وظللت
كل الصباح حتى عندما لم نعد وحدنا،
أتو وأكروا القول: «يا صديقى» لأنه قبل
كل شيء وبعد كل شيء وفوق كل شيء
كان أفضل صديق لي. وكان بالمعنى الذى
اعطى لهذه الكلمة. صديقى الوحيد.
ما كان من الممكن لهذه البرهة من
العدوبيه الغامرة أن تستمر . كانت
ابننتى في نيويورك وكان ابنى فى
باريس. ولا يمكننى أن أصل المساعدة
والعزاء للذين غمرتني بهما أوائل الذين
هرعوا إلى من الأقربين. إن ما غمرنى
به ذلك اليوم الدكتور غالى وجان
فرنسيس وسوسن الزيات وزوجها
وماري كھيل والأب قنواتى كان فوق



لمنتصف الدرج حيث كنت أهروه
للقائه.

لن أتحدث شيئاً عن الماتم فقد علت
عليه الصحف والإذاعة والتليفزيون
مطولاً، لكنني سأقول شيئاً ما كان يمكن
للصحفيين أن يعرفوه ف أمام المسجد،
كنت وابنتي أمينة تنتظرن في السيارة
انطلاق أولئك الذين كانوا سيذهبون
إلى المقبرة. وكان كثير من أهالي الكنيسة
في ذلك المكان ينتظرون أيضاً في
سمت عميق. وكان من بينهم، بالقرب
منا ، صف من الأطفال والراشدين،
وكلت أكرد لنفسه «إنه من أجلهم ما
بذل طه من جهود كثيرة»، واليهم إنما
كنت أورد الحديث ذلك الصباح. ومددت
يدي نحو أقربيهم. فأنهلت حركتي في
البداية ثم ما لبث أن نظر إلى بابتسامة
جميلة وتناول يدي. وسرعان ما امتدت
إلى الآيادي: عشرون، خمسون.. في تلك
لحظة انطلقت السيارة، فتراكموا
على مقربة من بابها وهي تنطلق وكانت
يدى لازالت خارجها، لعلهم لو انتزعوها
تلك اللحظة مني ما كنت لأحس بأى الم-

أئذن الله كان ثمة احتضار، لا، فقد كان اليوم
يوم أحد، اليوم الثالث من رمضان،
ساعة الفجر، ساعة التجلى الإلهى— وإنى
لعلى ثقة من أن الله كان يمحبّه على
هذا النحو دون أن استشعر ذلك، إذ ما
شأنى فيما يجري بيتهما؟

كان من الصعب بمكان على ولد أن يحضرها. كانت مصر منتصرة، لكن المطر لم تكن قد انتهت، وكما المطر مثلاً، واستطاعت ابنى ومهدى الذى كان وزيراً للخارجية وكان فى الأمم المتحدة آنذاك، الوصول مساء الإثنين، وأميد فتح المطار يوم الثلاثاء، ووصل ابنى من عمله فى باريس إلى البيت فى ساعة متأخرة من الليل، وعلمت بعد ذلك أنه لم يجد سيارة يستاجرها، وكان الحزن والإجراءات الإدارية قد انهكته، فقد أغمى عليه فى المترو، الأمر الذى قررت عليه الطائرة التى كان يفترض أن يلقى فيها اخته ومهدى: «مساء الخير يا مami»، ولما ابتسامة العنان والشجاعة على الوجه المنكك الذى تجلى على فى:

هذه الهرة من كتاب «ملوك» الذي كتبته سوزان طه حسين، وترجمة إلى العربية بذر الدين عربوركى: وراجع محمود أمين العالم، وصدر عن دار المعارف عام ١٩٧٥.

فى الشعر الجاهلى: منهج وتطبيق

د. محمد أحمد خلف الله

حسين فى دراسة الشعر الجاهلى، وما انتهى إليه من حقائق هو الذى أثار سخط الساخطين ورضا الراضيين. هو الذى أثار سخط التقليديين ، ورضاء المستنيرين. وهذا المنهج العلمى هو المنهج الذى يقول فيه طه حسين «أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المطبع الفلسفى الذى استحدثه ديكارت» للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث. والناس جمیعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المطبع هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاماً. والناس جمیعاً يعلمون أن هذا المنهج

له فى التمهيد لكتابه «فى الشعر الجاهلى». تنبأ طه حسين بما سوف يحدث لكتابه هذا، ورأى فيما رأى أن كثرة كبيرة من الناس سوف ترفض هذا الكتاب، وأن قلة قليلة منهم هى التي سوف تقبله.

والكثرة الكاثرة التى يشير إليها طه حسين هم التقليديون المستمسكون بالقديم والقلة القليلة هم المستنيرون الباحثون عن الجديد، وهؤلاء المستنيرون هم الأولى بالرعاية من حيث أن المستنيرين هم عدة المستقبل، وقمام النهضة الحديثة، وتخر الأدب الجديد.

والمنهج العلمي الذى جرى عليه طه

بصائر التقليديين وبصیرتهم، وهو القرآن الكريم وشعر الشعراء المعاصرین للنبي عليه السلام.

يقول طه حسين: «على أنس أحب أن يطمئن الذين يكثرون بالآداب العربيـ القديم ويـشـلـقـونـ عـلـيـهـ،ـ ويـجـدـونـ شـيـئـاـ منـ الـلـذـةـ فـىـ أـنـ يـعـتـقـدـوـاـ أـنـ هـنـاكـ شـعـرـ جـاهـلـيـ يـمـثـلـ حـيـاةـ اـنـقـضـ عـصـرـهاـ بـظـهـورـ إـسـلـامـ،ـ فـلـنـ يـمـحـوـ هـذـاـ الـكـتـابـ ماـ يـعـتـقـدـونـ،ـ وـلـنـ يـقـطـعـ السـبـيـلـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ هـذـهـ الـحـيـاةـ الـجـاهـلـيـةـ يـدـرـسـنـهاـ...ـ إـنـ لـأـنـكـرـ الـحـيـاةـ الـجـاهـلـيـةـ إـنـماـ أـنـكـرـ أـنـ يـشـلـقـ هـذـاـ الشـفـرـ الـذـيـ يـسـعـونـهـ الـشـعـرـ الـجـاهـلـيـ...ـ».

القرآن أصدق مرأة للعصر الجاهلي، ونفس القرآن ثابت لاسبيل إلى الشك فيه، ادرسها في القرآن، وادرسها في شعر هؤلاء الشعراء الذين عاصروا النبي وجادلوه....».

الأمر الثاني: هذا التناقض الفكرى الذى يقع فيه التقليديون حين يتعاملون مع القديم بوجه، ومع الحديث فى حياتهم اليومية بوجه آخر.

يقول طه حسين فى ذلك: « وما أعرف أن أحدا من أنصار القديم أنفسهم يقدس المعاصرين ويطمئن إليهم من غير نقد ولا تبصـرـ،ـ وـأـيـةـ ذـلـكـ أـنـهـ يـمـحـوـ حـيـاتـهـ الـيـوـمـيـةـ كـمـاـ يـحـيـاـهـ أـنـصـارـ الـجـدـيدـ.ـ فـهـ يـبـيـعـونـ وـيـشـتـرـوـنـ وـيـدـخـرـونـ كـمـاـ يـبـيـعـ غـيرـهـ وـكـمـاـ يـشـتـرـىـ وـكـمـاـ يـدـخـرـ،ـ وـهـ يـدـبـرـهـ أـمـورـهـ الـخـاصـةـ كـمـاـ يـدـبـرـهـ سـائـرـ النـاسـ فـىـ مـقـدـارـ مـنـ الذـكـاءـ وـالـلـطـنـةـ وـالـحـذـرـ.ـ فـمـاـ بـالـهـ يـصـطـنـعـونـ مـلـكـاتـهـ الثـانـقـةـ بـالـقـيـاسـ إـلـىـ الـمـعـاـصـرـيـنـ وـلـاـ يـصـطـنـعـونـهـ بـالـقـيـاسـ إـلـىـ الـقـدـماءـ،ـ وـمـاـ بـالـهـ إـذـاـ كـانـواـ يـحـبـونـ التـصـدـيقـ

الـذـىـ سـخـطـ عـلـيـهـ أـنـصـارـ الـقـدـيمـ فـيـ الـدـيـنـ وـالـفـلـسـفـةـ يـوـمـ ظـهـرـ قـدـ كـانـ مـنـ أـخـصـبـ الـمـنـاهـيـ وـأـقـومـهـ وـأـحـسـنـهـ أـثـرـاـ،ـ وـأـنـهـ قـدـ جـدـدـ الـعـلـمـ وـالـفـلـسـفـةـ تـجـدـيـداـ،ـ وـأـنـهـ قـدـ غـيـرـ مـذـاهـبـ الـآـدـبـ فـىـ أـدـبـهـ،ـ وـالـفـنـانـيـنـ فـيـ فـنـنـهـ،ـ وـأـنـهـ هـوـ الطـابـ الـذـيـ يـمـتـازـ بـهـ هـذـاـ الـعـصـرـ الـحـدـيـثـ.

فلنـصـطـنـعـ هـذـاـ الـمـنـهـجـ هـينـ تـرـيدـ أـنـ نـتـنـاـولـ أـبـنـاـ الـعـرـبـ الـقـدـيمـ وـتـارـيـخـ بـالـبـحـثـ وـتـارـيـخـ وـقـدـ بـرـأـنـاـ أـنـفـسـنـاـ مـنـ كـلـ مـاـ قـيـلـ فـيـهـ مـنـ قـبـلـ،ـ وـخـلـصـنـاـ مـنـ كـلـ هـذـهـ الـأـفـلـالـ الـكـثـيـرـةـ الـثـقـلـةـ الـتـىـ تـاخـذـ أـيـدـيـنـاـ وـأـرـجـلـنـاـ وـرـوـسـنـاـ فـتـحـولـ بـيـنـاـ وـبـيـنـ الـحـرـكـةـ الـجـسمـيـةـ الـحـرـةـ،ـ وـتـحـولـ بـيـنـاـ وـبـيـنـ الـحـرـكـةـ الـعـقـلـيـةـ الـحـرـةـ أـيـضاـ.ـ وـيـدـرـكـ طـهـ حـسـنـ أـدـرـاكـاـ وـاعـيـاـ مـاـ سـوـفـ يـتـرـتـبـ عـلـىـ تـطـبـيقـهـ لـهـذـاـ الـمـنـهـجـ الـدـيـكـارـتـيـ مـنـ آـثـارـ عـلـىـ التـقـلـيـدـيـنـ أـنـفـسـهـمـ،ـ وـعـلـىـ مـاـيـدـهـبـونـ إـلـىـ أـنـهـ الـحـقـائقـ الـتـارـيـخـيـةـ وـالـأـبـيـةـ الـتـىـ يـشـتـملـ عـلـيـهـ الـشـعـرـ الـجـاهـلـيـ،ـ وـمـنـ هـنـاـ رـاحـ يـخـلـفـ وـقـعـ هـذـهـ الـأـثـارـ عـلـىـ أـنـفـسـهـمـ وـعـلـىـ عـلـوـلـهـمـ.

ونـقـلـ هـنـاـ مـمـلـيـاتـ التـخـلـيفـ هـذـهـ عـنـ هـذـهـ الـأـمـرـ الـثـالـثـ:

الـأـمـرـ الـأـوـلـ:ـ أـنـ هـذـاـ التـطـبـيقـ للـمـنـهـجـ سـوـفـ يـزـلـزـلـ الـثـقـةـ فـيـ الـشـعـرـ الـجـاهـلـيـ،ـ وـسـوـفـ يـنـتـهـىـ إـلـىـ اـسـتـبعـادـ أـنـ تـكـوـنـ هـذـهـ الـصـورـةـ الـمـسـتـمـدةـ مـنـ الـشـعـرـ الـجـاهـلـيـ لـحـيـةـ الـعـربـ فـيـ الـجـاهـلـيـةـ،ـ هـىـ صـورـةـ مـادـاـمـ الـمـصـدـرـ الـمـاخـوذـةـ عـنـهـ وـهـوـ الـشـعـرـ الـجـاهـلـيـ مـشـكـرـكـاـ فـيـ أـمـرهـ..ـ

.ـ وـالـتـخـلـيفـ هـذـاـ يـتـمـثـلـ فـيـ هـذـاـ الـبـدـيـلـ الـتـىـ وـضـعـهـ طـهـ حـسـنـ أـمـامـ

فخذ أحدهم جسراً يعبر عليه الفرات.
وليس يخفى أن الذين يعتمدون هذه
المزاعم من أصحاب القديم يعتمدون من
باب أولى هذه الأشعار العربية التي
تنسب إلى عاد وثمود، وتلك التي
تنسب إلى الجن والشياطين.

وتنتقل الأن إلى موقف ملء حسين
من الشعر الجاهلي ذاته بعد أن عرّفنا
موقعه من التقليديين وأصحاب القديم.
يدور هذا الموقف حول محاور ثلاثة:
الأول الشعر الجاهلي واللغة واللهجات،
والثاني أسباب انتقال الشعر، والثالث
الشعر والشعراء، أي دراسة الشعر نفسه
في الفاظه ومعانيه.
والمحور الأول يمثل مشكلة لكرية
لاتزال تحتاج إلى الحل، وعدم تقديم الحل
هو الذي دفع بطله حسين إلى أن يعلن
الشك في الشعر الجاهلي.
وتتمثل هذه المشكلة في حقائق ثلاث
يناقض أولها آخرها.

والحقيقة الأولى هي أن العرب في
جاهليتهم كانت لهم أكثر من لغة. كانت
لهم لغة في الجنوب هي الحميرية، ولغة
في الشمال هي المعروفة بالعربية، وكان
هناك القحطانيون الذين يمثلون في
الأصل الجنوب، والمدانيون الذين
يمثلون في الأصل الشمالي. وكان هناك
العرب العاربة والعرب المستعرية.
وكان هناك قبائل عديدة تمثل كلاً
من الشمال والجنوب، وكان لكل قبيلة
لهجتها التي تتكلم بها ومن هنا تعددت
اللهجات.

والحقيقة الثانية: أن القرآن الكريم
نزل بلغة واحدة هي لغة قريش - لكن
هذه اللغة الواحدة لم تحل بين القبائل

والاطمئنان إلى هذا أحد لا يصدقون
البائع حتى يذم لهم أن سلطته تساوى
عشرين سيل يعرضون عليه عشرة وأقتل
من عشرة ويتساومون حتى ينتهوا إلى
ما يريدون؟.

ولو أنهم صدقوا المحدثين واطمأنوا
إليهم كما يصدقون القدماء ويطمئنون
إليهم لكانوا مضربي الأمثال في الففلة
والبلبل والحمق، ولكن حياتهم كذا
وحنكنا وعناء».

الامر الثالث: هذه الفكرة التي
تسسيطر على نفوس العامة في جميع
الأمم وهي جميع المعمور، وهي أن القديم
خير من الجديد، وأن الزمان سائر إلى
الشر لا إلى الخير، وأن الدهر يسير
بالناس القهقرى: يرجع بهم إلى دراء
ولايحضى بهم إلى أيام.

هذه الفكرة تدفع إلى الاطمئنان إلى
ما يقوله الأقدمون، وتقبله بدون نقد أو
تمحيص. ومن هنا يرون للمحدثين
مالا يقبله العقل والعلم. باى حال من
الأحوال. ومن ذلك ما ذكره طه حسين في
كتابه ...

زعموا أن القمة في العصور
الذهبية تعدل التناحه العظيمة جمما.
ثم غضب الله على الناس فأخذت القمة
تضياء حتى وصلت إلى حيث هي الآن.
وزعموا أن الرجل من الأجيال القديمة
كان بن الطول والضخامة والقوه ب بحيث
كان يغمض يده في البحر فيأخذ منه
السمك، ثم يرفع يده في الجو نيسريوه
في جذوة الشمس، ثم يهبط بيده إلى
فمه فيزدرد شواده ازدادا.

وزعموا أن أهل الأجيال القديمة كانوا
من الضخامة والجسامه ب بحيث استطاع
بعض الملوك أو بعض الأنبياء أن يتذبذب

العربيّة وإن تقرأ القرآن باللهجة الخاصة بها، والتي تعودت عليها أدوات الصوت في القبائل المختلفة - الأمر الذي كان معه جمع المصاحف في مصحف واحد هو مصحف عثمان، وكانت معه أيضًا هذه القراءات العشر أو السبع للقرآن.

والحقيقة الثالثة التي يراها طه حسين مبعث الشك في الشعر الجاهلي أن هذا الشعر جاء خلواً من تعدد اللغات وأختلاف اللهجات - الأمر الذي لم يتحقق في قراءة القرآن.

إن رواية الشعر الجاهلي في لغة واحدة ولهمة واحدة مع تعدد اللغات العربية، وأختلاف اللهجات في القبائل العربية، هي الأمور التي دفعت بطله حسين إلى الشك في هذا الشعر الجاهلي، والذهباب إلى أن بعضه إن لم يكن كله قد تUIL في أعمق ما بعد الإسلام ، ثم نسب للجاهليّة لأسباب تتعلق بالأسباب التي من أجلها كان انتقال الشعر.

والمحور الثاني: وهو محور أسباب انتقال الشعر ليمثل أية مشكلة على الإطلاق، فما صاحب القديم يعترفون بانتقال الشعر ويضيّبون في ذلك الأمثلة التي أشار الدكتور طه حسين نفسه إلى الكثير منها.

إن الجديد الذي جاء به طه حسين هنا هو التأكيد على عملية الانتقال هذه وأنها موجودة في كل الأمم القديمة ، وهو أيضًا ذلك التقسيم النوعي الذي يكشف في دقة واتقان عن الأسباب التي دفعت

بالرواية والشعراء من أبناء الأمة العربية إلى انتقال الشعر.

ويحصر طه حسين هذه الأسباب في الأنواع التالية من الانتقال، فهناك انتقال سياسي، وأخر ديني، وثالث شعوبين، وهناك أيضًا انتقال قام به رواة الشعر والأخبار الأدبية، وانتقال

بسبب البناء القصصي الذي يستلزم أحياناً تعليم القصة بالقطعات الشعرية الملائمة للموقف القصصي.

أما المحور الثالث وهو الذي يدور من حوله بناء الشعر وتاريخ الشعراء، فقد كان عمل طه حسين فيه هو النقد الأدبي القائم على مدى ضلالة الألفاظ والمعاني الشعرية بالعصر الجاهلي. وعمل طه حسين هنا لا يتتجاوز عمل الناقد الذي يعلن وجهة نظره هو في الشعر والشاعر، وهي وجهة نظر ليس يلزم أن يقبلها الناس جميعاً.

والشعراء الذين وقف عندهم طه حسين هم (أمرؤ القيس، وعميده، وعلقمة، وعمرو بن قميته، ومهلهم، وجليلة، وعمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، وطرفة بن العبد، والمتمس).

ونختن بالإشارة إلى أن طه حسين قد نجح في تقدير المنهج العلمي في الدراسة الأدبية، وفشل في دفع الناس إلى الشك في الشعر الجاهلي ، وفي قدرته على تقديم الصورة الأدبية للعصر الجاهلي.

لإزال الشعر الذي أنكره يدرس في المدارس والجامعات ، وفي المحافظ الأدبية على أنه شعر جاهلي ، ولا تزال المعلقات هي المعلقات التي يتاثر بها وينسج على منوالها ، العديد من شعراء العربية.

الفصل المصادر من كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي

الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً، وأنه قد جدد العلم وأفسلسته تجدیداً وأنه قد غير مذاهب الأدياء فى أدبهم، والفنانين فى فنونهم، وأنه هو الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث.

للتسطيع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه، وقد برأنا أنفسنا من كل ما قبل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الشديدة التي تأخذ إيدينا وارجلنا ورءوسنا فتحول ببيتنا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتمول ببنيا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً.

نعم؛ يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى بيتنا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القرمية وما يضاد هذا الدين، يجب لا ننتقد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمى الصحيح، ذلك أنا

منهج البحث

له أحب أن أكون واضحاً جلياً، وأن أقول للناس ما أريد أن أقول دون أن أضطرهم إلى أن يتاولوا ويتمحلاً ويزهباً مذاهب مختلفة في النقد والتفسير والكشف عن الأغراض التي أرمي إليها. أريد أن أريح الناس من هذا اللون من الوان التعب، وأن أريح نفسى من الرد والدفع والمناقشة فيما لا يحتاج إلى مناقشة. أريد أن أقول أنى ساسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أستطيع في الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قبل فيه خلوا تماماً، والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج

بها كله من الأهواء، لتركوا لنا أدباً غير الأدب الذي نجده بين أيدينا، ولارجوتنا من هذا العناه الذي تتكلف الآن. ولكن هذه طبيعة الإنسان لاسبيل إلى التخلص منها. وأنت تستطيع أن تقول هذا الذي نقوله في كل شيء... فلو أن الفلسفة ذهبوا في الفلسفة مذهب (ديكارت) منذ العصور الأولى، لما احتاج (ديكارت) إلى أن يستحدث منهجه الجديد. ولو أن المؤرخين ذهبوا في كتابة التاريخ منذ العصور الأولى مذهب (سينيوبوس) لما احتاج (سينيوبوس) إلى أن يستحدث منهجه في التاريخ، وبعبارة أخرى إلى الإيجاز: لو أن الإنسان خلق كاملاً لما احتاج إلى أن يطبع في الكمال.

قلندع لوم القدماء على ما تأثروا به في حياتهم العلمية مما أفسد عليهم العلم، ولنجتهد في الا انثاثر كما تأثروا وفي الا نفسد العلم كما أفسدوه، لنجتهد في أن ندرس الأدب العربي غير حافظين بتعظيم العرب أو الفض منهم، ولا مكتريين بنصر الإسلام أو النهي عليه، ولا معندين باللامامة بيته وبين نتائج البحث العلمي والآدبي، ولا وجلين حين ينتهي بنا هذا البحث إلى ما تاباه القومية أو تنفر منه الأهواء السياسية أو تكرهه العاطفة الدينية، فإن نحن حررنا أنفسنا إلى هذا الحد وليس من شك في أننا ستصل ببحثنا العلمي إلى نتائج لم يصل إلى مثلها القدماء، وليس من شك في أننا سنلتقي أصدقاء سواء اتفقنا في الرأي أو اختلافنا فيه. فما كان اختلاف الرأي في

إذا لم ننس قوميتنا وديتنا وما يتصل بها فسنضطر إلى المحبابة وإرضاء العواطف، وسنغل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين، وهل فعل القدماء غير هذا؟ وهل أفسد علم القدماء شيء غير هذا؟ كان القدماء عرباً يتعصبون للعرب، أو كانوا عجماً يتعصبون على العرب، فلم يبرأ علمهم من المساد، لأن المتتعصبين للعرب غلوا في تعجيزهم وإكبارهم فأسرقوا على أنفسهم وعلى العلم، ولأن المتتعصبين على العرب غلوا في تحقرهم وإسفارهم فأسرقوا على أنفسهم وعلى العلم أيضاً.

كان القدما مسلمين مخلصين في حب الإسلام، فأخصعوا كل شيء لهذا الإسلام وحبيهم إياه، ولم يعرضوا لمبحث علمي ولا فصل من قصور الأدب أو لون من اللوان الفن إلا من حيث أنه يؤيد الإسلام، ويعزه ويعلى كلنته، فما لأهم مذهبهم هذا أخذوه، وما تأقره انصرقوه عنه انصرافاً، أو كان القدماء غير مسلمين: يهوداً أو نصارى أو مجوساً أو ملحدين أو مسلمين في قلوبهم مرض وفى ثورتهم زيف، فتأثروا في حياتهم العلمية بمثل ما تأثر به المسلمين الصادقون: تعصبوا على الإسلام ونحوها في بحثهم العلمي نحو الفض منه والتضليل من شأنه، فظلموا أنفسهم وظلموا الإسلام وأفسدوا العلم وجنوا على الأجيال المقبلة. ولو أن القدماء استطاعوا أن يفرقوا بين عقولهم وتلويهم وأن يتناولوا العلم على نحو ما يتناوله المحدثون لا يتأثرون في ذلك بقومية ولا انتسابية ولا دين ولا ميائة

العلم سبباً من أسباب البغض، وإنما الأهواء والعواطف هي التي تنتهي بالناس إلى ما يفسد عليهم الحياة من البعض والعداء.

فأنت ترى أن منهج (ديكارت) هذا ليس خصباً في العلم والفلسفة والأدب فحسب، وإنما هو خصب في الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً، وأنت ترى أن الأخذ بهذا المنهج ليس حتماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً. وأنت ترى أن غير مسرف حين أطلب منك الآن إلى الذين لا يستطيعون أن يبرهوا من التقديم ويخلصوا من أغلال العواطف والأهواء حين يقرءون العلم أو يكتتبون فيه إلا يقرءوا هذه الفصول فلن تقيدهم قراءتها إلا أن يكونوا أحرازاً حقاً.

مرأة الحياة الجاهلية يجب أن تلتمس في القرآن لافي الشعر الجاهلي

وبين هذه الحياة الجاهلية يدرسونها ويجدون في درسها ما يبتغون من لذة علمية وفنية. بل أنا أذهب إلى أبعد من هذا، فنأزعم أنى ساكتشـ لهم طريقة جديدة واضحة قصيرة سهلة يصلون منها إلى هذه الحياة الجاهلية، أو بعبارة أصح: يصلون منها إلى حياة جاهلية لم يعرفوها، إلى حياة جاهلية تبعة مشتركة ممتدة مخالفة كل المخالفة لهذه الحياة التي يجدونها في المطولات وغيرها مما ينسب إلى الشعراء الجاهليين. ذلك أنى لأنكر الحياة الجاهلية وإنما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذى يسمونه الشعر الجاهلى. فإذا أردت أن تدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير، لأنى لا أثق بما ينسب إليهم، وإنما أسلك إليها طريقة أخرى، وأدرسها في نص لاسبيل إلى الشك فى صحته، أدرسها في القرآن فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلى. وتنص القرآن. ثابت لاسبيل إلى الشك فيه، أدرسها في القرآن، وأدرسها في شعر هؤلاء الشعراء الذين عاصروا النبي وجادلوه، وفي شعر الشعراء الآخرين الذين جاءوا بعده ولم تكن نذوسهم قد طابت عن الاراء والحياة التي الفها آياوهم قبل ظهور الإسلام. بل أدرسها في الشعر الأموى نفسه، فلست أعرف أمة من الأمم القديمة استبمسكت بمذهب المحافظة في الأدب ولم تجدد فيه إلا بمقدار كمالمة العربية. فحياة العرب الجاهليين ظاهرة في شعر الفرزدق وجرير ولدى الرمة والأخطل والراغي

على أنى أحب أن يطمئن الذين يكلفون بالأدب العربى التقديم ويشققون عليه ويجدون شيئاً من اللذة فى أن يعتقدوا أن هناك شعراً جاهلياً يمثل حياة جاهلية انقضى عصرها بظهور الإسلام، فلن يمحوا هذا الكتاب ما يعتقدون، ولن يقطع السبيل بينهم

ولولا ذلك لما كانت له قيمة ولا خطر، ولما حمل به أحد من أولئك الذين عارضوه وأيدوه، وضحكوا في سبيل تأييده ومعارضته بالأموال والحياة.

أنترى أحداً يحفل بي لو أتيتني أخذت أهاجم البوذية أو غيرها من هذه الديانات التي لا يدينها أحد في مصر؟ ولكنني أغحيظ النصارى حين أهاجم النصرانية، وأهيج اليهود حين أهاجم اليهودية، وأحلل المسلمين حين أهاجم الإسلام، وأنا لا أكاد أعرض لواحد من هذه الديانات حتى أجد مقاومة الأثراء ثم الجماعات، ثم مقاومة الدولة نفسها تمثلها النياية والقضاء، ذلك لأنني أهاجم الديانات ممثلة في مصر يؤمن بها المصريون وتحميها الدولة المصرية. وكذلك كانت الحال حين ظهر الإسلام: هاجم الوثنية فعارضه الوثنيون، وهاجم اليهود فعارضه اليهود، وهاجم النصارى فعارضه النصارى. ولم تكن هذه المعارضات هيئنة ولا لينة، وإنما كانت تقدر بمقدار ما كان لأهلها من قوة ومنعة وبأس في الحياة الاجتماعية والسياسية، فاما وثنية قريش فقد أخرجت النبي من مكة ونصبت له الحرب، واضطربت أصحابه إلى الهجرة، وأما يهودية اليهود فقد أبْلَت عليه وجاءت جهاداً عقلياً وجديداً، ثم انتهت إلى الحرب والقتال، وأما نصرانية النصارى فلم تكن معارضتها للإسلام إبان حياة النبي قوية قوّة المعارضات الوثنية واليهودية. لماذا؟ لأن البيئة التي ظهر فيها النبي لم تكن بينها نصرانية، إنما كانت وثنية في مكة.

أكثر من ظهورها في هذا الشعر الذي يناسب إلى طرفة وعنترة والشماخ وببشر بن أبي خازم.

قلت: إن القرآن أصدق مرآة للحياة الجاهلية. وهذه القضية غريبة حين تسمعها، ولكنها بدءة حين تفكّر فيها قليلاً. وليس من اليisser أن نفهم أن الناس قد أمعجوا بالقرآن حين تلبّت عليهم آياته إلا أن تكون بينهم وبينه صلة هي هذه الصلة التي توجد بين الأثر الذي البديع وبين الذين يعجبون به حين يسمعونه أو ينظرون إليه. وليس من اليisser أن نفهم أن العرب قد قاتلوا القرآن وناهضوه وجادلوا النبي فيه إلا أن يكونوا قد فهموه ووقلوا على أسراره ودقائقه. وليس من اليisser بل ليس من الممكن أن نصدق أن القرآن كان جديداً كله على العرب، فهو كان كذلك لما فهموه ولو عدوه، ولا أمن به بعضهم ولناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر. إنما كان القرآن جديداً في أسلوبه، جديداً فيما يدعو إليه، جديداً فيما شرع للناس من دين وقانون، ولكنه كان كتاباً عربياً، لفته هي اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس في عصره، أي في العصر الجاهلي، وفي القرآن رد على الوثنين فيما كانوا يعتقدون من الوثنية، وفيه رد على اليهود، وفيه رد على النصارى، وفيه رد على الصابئة والمجوس، وهو لا يرد على يهود فلسطين، ولا على نصارى الروم، ومجوس الفرس، وصابئة الجزيرة وحدهم، وإنما يرد على فرق من العرب كانت تمثلهم في البلاد العربية نفسها،

يمثل لنا حياة دينية قوية تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم المجال. فإذا رأوا أنه قد أصبح قليل الغناء لجاؤوا إلى الكيد، ثم إلى الاضطهاد، ثم إلى إعلان الحرب التي لا تبقى ولا تذر.

أنظن أن قريشاً كانت تكيد لبنيها وتضطهدتهم وتذيقهم العذاب ثم تخرجهم من ديارهم ثم تنصب لهم الحرب وتضحي في سبيلها بثروتها وقتها وحياتها لو لم يكن لها من الدين إلا ما يمثله هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين كلًا كانت قريش متدينة قوية الإيمان بدينهما، ولهذا الدين وللإيمان بهذا الدين جاهدت ما جاهدت وضحت ما وضحت، وقل مثل ذلك في اليهود، وقل مثله في غير أولئك وهؤلاء من العرب الذين جاهدوا النبي عن دينهم.

فالقرآن إذن أصدق تمثيلًا للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذي يسموته الجاهلي، ولكن القرآن لا يمثل الحياة الدينية وحدها، وإنما يمثل شيئاً آخر غيرها لإنجذبه في هذا الشعر الجاهلي، يمثل حياة عقلية قوية، يمثل قدرة على المجال والخصام أنفق القرآن في جهادها حظاً عظيماً، أليس القرآن قد وصف أولئك الذين كانوا يجادلون النبي بقوه المجال والقدرة على الفحص والشدة في المحاور؟ وفيما كانوا يجادلون ويختاربون ويحاورون؟ في الدين وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل المعضلة التي يتنقل الفلاسفة فيها حياتهم دون أن يوفقاً إلى حلها:

يهودية في المدينة، ولو ظهر النبي في العبرة أو في نجران للقى من نصارى هاتين المدينتين مثل ما لقى من مشركى مكة ويهود المدينة.

وفي الحق أن الإسلام لم يك يظهر على مشركى المجاز وبهوده حتى استحال الجهاد بينه وبين النصارى من جدال ونضال بالحجارة إلى اصطدام مسلح، أدرك النبي أوله وانتهى به الخلاف إلى أقصى حدوده.

فإذن ترى أن القرآن حين يتحدث عن الوثنين والميهود والنصارى وغيرهم من أصحاب النحل والديانات إنما يتحدث عن العرب وعن تحمل وديانات ألفها العرب، فهو يبطل منها ما يبطل، ويفيد منها ما يؤيد، وهو يلقي في ذلك من المعارضة والتاييد بمقدار ما لهذه النحل والديانات من السلطان على نفوس الناس. وإنما أبعد الفرق بين نتيجة البحث عن الحياة الجاهلية في هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين والبحث عنها في القرآن.

فاما هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين فيظهر لنا حياة غامضة جافة بربينة أو كالبرينة من الشعور الديني القرى والعاطفة الدينية المتسلطة على النفس والسيطرة على الحياة العملية، وإنما تجد شيئاً من هذا في شعر أمرىء القيس أو طرفة أو منترة أو ليس عجيباً أن يعجز الشعر الجاهلي كله عن تصوير الحياة الدينية للجاهليين.

وأما القرآن فيمثل لنا شيئاً آخر،

في البعث، في الخلق، في إمكان الاتصال بين الله والناس، في المعجزة وما إلى ذلك.

أنتظن قوماً يجادلون في هذه الأشياء جدلاً يصفه القرآن بالقول ويشهد لأصحابها بالمهارة، أنتظن هؤلاء القوم من الجهل والفجأة والفلقة والخشونة بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين: كلام لم

يكونوا جهالاً ولا أثبياء ولا غلاظاً ولا أصحاب حياة خشنة جافية، وإنما كانوا أصحاب علم وذكاء وأصحاب عواطف رقيقة وعيش فيه لين ونعمة.

وهنا يجب أن نحتاط ، فلم يكن العرب كلهم كذلك، ولا يمثلهم القرآن كلهم كذلك، وإنما كانوا كغيرهم من الأمم القديمة وكثير من الأمم الحديثة منقسمين إلى طبقتين: طبقة المستنيرين الذين يمتازون بالثورة والجاه والذكاء والعلم، وطبقة العامة الذين لا يكاد يكون لهم من هذا كله حظ.

القرآن شاهد بهذا . أليس يحدثنا عن أولئك المستضطعين الذين كفروا طاعة لساداتهم، وزعمائهم لجهادهم في الرأى ولا اقتناعاً بالحق، والذين سيقولون يوم يسألون: (ربنا إنا أطعنا ساداتنا وكبراءنا فأضلتنا السبيلاً). بلى والقرآن يحدثنا عن جملة الأعراب وغلظتهم وإمعانهم في الكفر والتفاق وقلة حظهم من العاطفة الرقيقة التي تحمل على الإيمان والتدين. أليس هو الذي يقول: (الأعراب أشد كلرا ونثانا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله).

الأعراب بالمالا بلى. فالقرآن إذ يمثل الأمة العربية على أنها كانت كغيرها من الأمم القديمة، فيها الممتازون المستنيرون الذين كان النبي يجادلهم ويهاجدهم، وفيها العامة الذين لم يكن لهم حظ من استثناء أو امتياز والذين كانوا موضوع النزاع بين النبي وخصومه والذين كان يتألفهم النبي بالمال أحياناً.

والقرآن لا يمثل الأمة العربية متدينة مستنيرة فحسب، بل هو يعطينا منها صورة أخرى يدهش لها الذين تعودوا أن يعتمدوا على هذا الشعر الجاهلي في درس الحياة العربية قبل الإسلام، فهم يعتقدون أن العرب كانوا قبل الإسلام أمّة معتزلة تعيش في صحرائها لا تعرف العالم الخارجي ولا يعرّفها العالم الخارجي، وهي يبنون على هذا قضايا ونظريات ، فهم يقولون إن الشعر الجاهلي لم يتأثر بهذه المؤثرات الخارجية التي أثرت في الشعر الإسلامي؛ لم يتأثر بحضارة الفرس والروم. وأنى له ذلك لعد كأن يقال في صحراء لاصلة بينها وبين الأمم المتحضرة. كلام القرآن يحدثنا بشيء غير هذا، القرآن يحدثنا بأن العرب كانوا على اتصال بمن حولهم من الأمم بل كانوا على اتصال قوى قسمهم أحزاباً وفرقهم شيئاً.. أليس القرآن يحدثنا من الروم وما كان بينهم وبين الفرس من حرب انقسمت فيها العرب إلى حزبين مختلفين: حزب يشاعر أولئك وحزب يناصر هؤلاء أليس في القرآن سورة تسمى سورة الروم وتبتدرى بهذه الآيات (ألم غالب الروم في أدنى الأرض

همجية؟

أرأيت أن التماس الحياة العربية الجاهلية في القرآن أتفع وأجدى من التماسها في هذا الشعر العقيم الذي يسمونه الشعر الجاهلي؟ أرأيت أن هذا النحو من البحث يتغير كل التغيير ما تعودنا أن نعرف من أمر الجاهليين؟

الشعر الجاهلي واللغة

على أن هناك شيئاً آخر يحظى علينا التسليم بصحة الكثرة المطلقة من هذا الشعر الجاهلي، ولعله أبلغ في إثبات ما تذهب إليه، فهذا الشعر الذي وأينا أنه لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قبيل فيه، والأمر هنا يحتاج إلى شيء من الرواية والأناء. فنحن إذا ذكرنا اللغة العربية تزيد بها معناها الدقيق المحدود الذي تجده في الماجامع حين نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه، تزيد بها الالفاظ من حيث هي الداواز تدل على معانيها، تستعمل حقيقة مرة ومجازاً مرة أخرى، وتتطور تطوراً ملائماً لمقتضيات الحياة التي يحييها أصحاب هذه اللغة.

نقول إن هذا الشعر الجاهلي لا يمثل اللغة الجاهلية. ولنجتهد في تعرف اللغة الجاهلية هذه ماهي، أو ماذا كانت في العمزو الذي يزعم الرواة أن شعرهم

وهم من بعد غلبهم سيفلبون في بعض سنين لله الأمر من قبل ومن بعد يومئذ يفرج المؤمنون بنصر الله ينصر من يشاء).

لم يكن العرب إذن كما يظن أصحاب هذا الشعر الجاهلي معتزلين، فثبتت درى أن القرآن يصف عنایتهم بسياسة الفرس والروم. وهو يصف اتصالهم الاقتصادي بغيرهم من الأمم في السورة المعروفة (إيلاف قريش إلّا هم رحلة الشتاء والصيف). وكانت إحدى هاتين الرحلتين إلى الشام حيث الروم، والأخرى إلى اليمن حيث الحبشة أو الفرس.

وسيرة النبي تحدثنا أن العرب تجاوزوا بوفاز باب المندب إلى بلاد الحبشة. لم يهاجر المهاجرون الأذلون إلى هذه البلاد! وهذه السيرة نفسها تحدثنا بأنهم تجاوزوا الحيرة إلى بلاد الفرس، وبأنهم تجاوزوا الشام وفلسطين إلى مصر. فلم يكونوا إذن معتزلين، ولم يكونوا إذن بنجوة من تأثير الفرس والروم والحبش والهند وغيرهم من الأمم المجاورة لهم. لم يكونوا على غير دين ولم يكونوا جهالاً ولا غلطوا ولم يكونوا في عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن. وإذا كانوا أصحاب علم ودين، وأصحاب ثروة وقوة وباس، وأصحاب سياسة متصلة بالسياسة العامة متاثرة بها وما شرط فيها، فما أخلفهم أن يكونوا أمّة متحضرة راقبة لا أمّة جاهلة همجية. وكيف يستطيع رجل عاقل أن يصدق أن القرآن قد ظهر في أمّة جاهلة

في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف أيضاً.

ولذن فلا بد من حل هذه المسألة.

إذا كان أبناء إسماعيل قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسبتهم العارية فكيف بعد ما بين اللغة التي

كان يصطنعها العرب العاربة واللغة التي كان يصطنعها العرب المستعربة، حتى استطاع أبو عمرو بن العلاء أن يقول إنهم لغتان متمايزتان، واستطاع العلماء المحدثون أن يثبتوا هذا التمايز بالأدلة التي لا تقبل شكا ولا جدالاً

والامر لا يقتضي عند هذا الحد، فواضح جداً لكل من له إلمام بالبحث التاريخي عامه وبدرس الأساطير والاقاصيم خاصة أن هذه النظرية متكللة مصطنعة في عصور متاخرة دعت إليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية.

للرواية أن تحدثنا عن إبراهيم وأسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الإسمين في التوراة والقرآن لا يكتفى بإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأت العرب المستعربة فيها. ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة لإثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى، وأقدم مصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الظاهرة إنما هو هذا المصر الذي أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويبيثون فيه المستعمرات.

الجاهلي هذا قد قيل فيه. أما الرأى الذي اتفق عليه الرواة أو كادوا يتلقون عليه فهو أن العرب ينقسمون إلى قسمين: قحطانية منازلهم الأولى في اليمن، وعدنانية منازلهم الأولى في العجاز.

وهم متلقون على أن التقطانية عرب منذ خلقهم الله، فنظروا على العربية لهم العاربة، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً، كانوا يتكلمون لغة أخرى هي العبرانية أو الكلدانية، ثم تعلموا لغة العرب العاربة فمحلت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة. وهم متلقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما يتصل نسبها باسماعيل بن إبراهيم. وهم يرونون حديثاً يتخذه أساساً لكل هذه النظريات، خلامة أن أول من تكلم بالعربية ونسى لغة أبيه إسماعيل بن إبراهيم.

على هذا كله يتلقى الرواة، ولكنهم يتلقون على شيء آخر أيضاً أثبتته البحث الحديث، وهو أن هناك خلافاً قرياً بين لغة حمير (وهي العرب العاربة) ولغة عدنان (وهي العرب المستعربة). وقد روى عن أبي عمرو بن العلاء أنه كان يقول: مالسان حمير بلساننا ولالفهم بلغتنا.

وفي الحق أن البحث الحديث قد أثبت خلافاً جوهرياً بين اللغة التي كان يصطنعها الناس في جنوب البلاد العربية، واللغة التي كانوا يصطنعونها في شمال هذه البلاد، ولدينا الآن نقوش ونوصوم تمكننا من إثبات هذا الخلاف

في أول هذا القرن قد انتهت إلى حظ من النهضة السياسية والاقتصادية ضئل لها السيادة في مكة وما حولها وبسط سلطانها المعنوي على جزء غير قليل من البلاد العربية الوثنية. وكان مصدر هذه النهضة وهذا السلطان أمران: التجارة من جهة، والدين من جهة أخرى.

ناما التجارة فنحن نعلم أن قريشا كانت تصطلمها في الشام ومصر وبلد الفرس واليمين وببلاد الحبشة.

واما الدين فهذه الكعبة التي كانت تجتمع حولها قريش ويحج إليها العرب المشركون في كل عام، والتي أخذت تبسط على نفوس هؤلاء العرب المشركين ثوابها من السلطان قواها، والتي أخذ هؤلاء العرب المشركون يجعلون منها رمزاً للدين قوى كأنه كان يريد أن يقف في سبيل انتشار اليهودية من ناحية والمسيحية من ناحية أخرى، فنحن نلمح في الأساطير أن شيئاً من المناسبة الدينية كان قائماً بين مكة وجران، ونحن نلمح في الأساطير أيضاً أن هذه المناسبة الدينية كانت بين مكة وبين الكنيسة التي أنشأها العبيضة في منياء هي التي دعت إلى حرب الفيل التي ذكرت في القرآن.

قرىش إذن كانت في هذا العصر ناهضة نهضة مادية تجارية، ونهضة دينية وثنية. وهي بحكم هاتين النهضتين كانت تحاول أن توجد في البلاد العربية وحدة سياسية وثنية مستقلة تقاوم تدخل الروم والفرس والعبيضة وديانتهم في البلاد العربية.

فنحن نعلم أن حروبها عنيفة شبت بين هؤلاء اليهود المستعمررين وبين العرب الذين كانوا يقيمون في هذه البلاد. وانتهت بشيء من المسالمة والملائنة وتبع من الحالفة والمهادنة، فليس يبعد أن يكون هذا الصلح الذي استقر بين المغيرة وأصحاب البلد منشاً هذه القصة التي تجعل العرب واليهود أبناء أعمام، لاسيما وقد رأى أولئك وهو لام أن بين الفريقين شيئاً من التشابه غير قليل، فأولئك وهؤلاء ساميون.

ولكن الشيء الذي لاشك فيه هو أن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة العنيفة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب، قد أقتضى أن تثبتصلة الوثيقة المتينة بين الدين الجديد وبين الديانتين القديمتين: ديانة النصارى واليهود.

فاما الصلة الدينية لثابتة واضحة، فبين القرآن والتوراة والإناجيل اشتراك في الموضوع والصورة والغرض، كلها ترمي إلى التوحيد، وتعتمد على أساس واحد هو هذا الأساس الذي تشتراك فيه الديانات السماوية السامية. ولكن هذه الصلة الدينية معنوية مقلبة يحسن أن تؤيدها صلة أخرى مادية ملموسة أو كالملموسة بين العرب وأهل الكتاب..

فما الذي يمكن أن تستغل هذه القمة تصلة القرابة المادية بين العرب العدنانية واليهود؟

وقد كانت قريش مستعدة كل الاستعداد لقبول مثل هذه الأسطورة في القرن السابع للمسيح. فقد كانت

وإذا كان هذا حقاً - ونحن نعتقد أنه حق - فمن المعمول جداً أن تبحث هذه المدنية الجديدة لنفسها عن أصل تاريخي قديم ينصل بالأصول التاريخية الماجدة التي تتحدث عنها الأساطير . وإن قليلاً ما يمكن قريباً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تفيد أن الكعبة من تأسيس اسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما قبل ذلك وأسمايا مشابهة أسطورة أخرى منها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بابنياس ابن بريام صاحب طراوة.

ولكننا حين نقرأ الشعر الذي يضاف إلى شعراء هذه القحطانية في الجاهلية لانجد فرقاً قليلاً ولا كثيراً بينه وبين شعر العدنانية، نستغرب الله! بل نحن لانجد فرقاً بين لغة هذا الشعر ولغة القرآن. فكيف يمكن لهم ذلك أو تاويله؟ أمر ذلك يسير وهو أن هذا الشعر الذي يضاف إلى القحطانية قبل الإسلام ليس من القحطانية في شيء، لم يقله شعراً وإنما حمل عليهم بعد الإسلام لأسباب مختلفة سببيناها حين نعرض لهذه الأسمايا التي دعت إلى انتقال الشعر الجاهلي في الإسلام.

الشعر الجاهلي واللهجات

على أن الأمر يتتجاوز هذا الشعر الجاهلي القحطاني إلى الشعر الجاهلي العدناني نفسه، فالرواية يحدوثونا أن الشعر تنتقل في قبائل عدنان، كان في ربيعة ثم انتقل إلى قيس ثم إلى تميم.. فظل فيها إلى ما بعد الإسلام أى إلى أيام بنية أمية حين نبغ المرزدق وجرير.

أمر هذه القصة إذ واضح، فهو حديث العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب ديني ، وبقبتها مكة لسبب ديني وسياسي أيضاً، وإن لم يستطع التاريخ الأدبي واللغوي إلا يحصل بها عند ما يريد أن يتمتع بأصل اللغة العربية المصححة. وإن فنستطع أن نقول أنصلة بين اللغة العربية المصححة التي كانت تتكللها العدنانية واللغة التي كانت تتكللها القحطانية في اليمن إنما هي كالصلة بين اللغة العربية وأي لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة، وإن قصة «العربية» و«المستعربة» وتعلم اسماعيل العربية من جرهم، كل ذلك حديث أساطير لآخر له ولا غناه فيه.

والنتيجة لهذا البحث كله ترددنا إلى الموضوع الذي ابتدأنا به منذ حين ، وهو أن هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن

ونحن لانستطيع أن نقبل هذا النوع من الكلام إلا باسمين، لأننا لانعرف ما ربعة وماقبس و ما تيم معرفة علمية صحيحة، أى لأننا ننكر أو نشك على اقل تقدير شكا قويا في قيمة هذه الأسماء التي تسمى بها القبائل، وفي قيمة الأنساب التي تصل بين الشعراء وبين أسماء هذه القبائل، ونعتقد أو نرجح أن هذا كله أقرب إلى الأساطير منه إلى العلم اليقين.

فإذا صع هذا كله، كان من المقبول جداً أن تكون لكل قبيلة من هذه القبائل العدنانية لغتها ولهجتها ومذهبها في الكلام، وأن يظهر اختلاف اللغات وتباين اللهجات في شعر هذه القبائل الذي قبل قيل أن يفرض القرآن على العرب لغة واحدة ولهجات متقاربة. ولكننا لأنرى شيئاً من ذلك في الشعر العربي الجاهلي، فانت تستطيع أن تقرأ هذه المطولات أو المعلقات التي يتخذها أنصار القديم نموذجاً للشعر الجاهلي الصحيح، فسترى أن فيها مطرولة لأمرٍ، القيس وهو من كثنة أى من قحطان، وأخرى لزهير وأخرى لعترة، وثالثة للبيد، وكلهم من قيس، ثم قصيدة لظرفة، وقصيدة لعمرو بن كلثوم، وقصيدة أخرى للحارث بن حلاة وكلهم من ربعة.

تستطيع أن تقرأ هذه القصائد السبع دون أن تشعر فيها بشيء يشبه أن يكن اختلافاً في اللهجة أو تباعداً في اللغة أو تبايناً في مذهب الكلام. البحر العروض هو هو، وتوعاد الثانية هي هي، والالفاظ مستعملة في معانيها كما نجدها عند شعراء المسلمين، والمذهب الشعري هو هو.

كل شيء في هذه المطولات يدل على أن اختلاف القبائل لم يؤثر في شعر الشعراء تأثيراً ما. فنحن بين اثنتين: إما أن نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من مدنهان وقحطان في اللغة ولا في اللهجة ولا في

ولكن مسألة النسب وقيمتها مسألة لا تعنينا الآن. فلندعها إلى حيث نعرض لها إذا اقتضت مباحثت هذا الكتاب أن نعرض لها. وقد بينما رأينا فيها بيانا مجملأ في «ذكرى أبي العلاء»، إننا المسألة التي تعنينا الآن وتحملنا على الشك في قيمة هذه النظرية (نظيرية تنقل الشعر في قبائل عدنان قبل الإسلام) مسألة فنية خاصة، فالرواية مجمعون على أن قبائل عدنان لم تكون متحدة اللغة ولا متفقة اللهجة قبل أن يظهر الإسلام فيقارب بين اللغات المختلفة ويزيل كثيراً من تباين اللهجات.

وكان من المقبول أن تختلف لغات العرب العدنانية وتباين لهجاتهم قبل ظهور الإسلام. ولاسيما إذا صحت النظرية التي أشرنا إليها إنما وهي نظرية العزلة العربية، وثبت أن العرب كانوا مقاطعين متنابذين، وأنه لم يكن بينهم من أسباب المواصلات المادية والمعنية ما يمكن من توحيد اللهجات.

لانتشير إلى هذا النحو من اختلاف الروايات في القرآن فتلك مسألة معضلة تعرض لها ولا ينشأ عنها من النتائج إذا أتيح أن ندرس تاريخ القرآن إنما نشير إلى اختلاف آخر في القراءات يقبله العقل، ويسبقه النقل، وتفصيله ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير خاجتها وأسلوبها وشهادتها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبي وعشيرته من قريش، فقرأته كما كانت تتكلم، فامالت حيث لم تكن تعيل قريش، ومدت حيث لم تكن تقدر، وقصرت حيث لم تكن تقصّر، وسكنت حيث لم تكن تسكن، وانغمست أو أخلفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفي ولا تنقل. فهذا النوع من اختلاف اللهجات له أثره الطبيعي اللازم في الشعر وفي قوافيه وتقاطيعه وبمحوره وقوافيها بوجه عام.

ولسنا نستطيع أن نفهم كيد استقامت أوزان الشعر وبمحوره وقوافيها كما دونها الخليل لقبائل العرب كلها على ما كان بينها من تباين اللغات، واختلاف اللهجات، وإنما لم يكن نظم القرآن، وهو ليس شعراً ولا مقيدة بما يتقيده به الشعر، قد استطاع أن يستقيم في الأداء لهذه القبائل، فكيف استطاع الشعر، وهو مقيد بما تعلم من القيود، أن يستقيم لها؟ وكيف لم تحدث هذه اللهجات المتباينة أثارها في وزن الشعر وتقاطيعه الموسيقى، أي كيد لم توجد صلة واضحة بين هذا الاختلاف في اللهجة وبين الأوزان الشعرية التي

المذهب الكلامي، وإما أن نعترف بأن هذا الشعر لم يصدر عن هذه القبائل وإنما حمل عليها حملاً بعد الإسلام، ونحن إلى الثانية أميل منها إلى الأولى، فالبرهان القاطع قائماً على أن اختلاف اللغة واللهجة كان حقيقة واقعة بالقياس إلى عذنان وقططان، يعترف القدماء أنفسهم بذلك كما رأيت أبا عمرو بن العلاء ، ويثبت البحث الحديث.

وهناك شيءٌ بعيد الآخر لو أن لدينا أو لدى غيرنا من الوقت ما يمكننا من استقصائه وتفصيل القول فيه، وهو أن القرآن الذي تلى بلغة واحدة واللهجة واحدة هي لغة قريش ولهجتها لم يكُن يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثُرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتبينت تباينها كثيراً جد القراء والعلماء المتأخرون في ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علمًا أو علومًا خاصة. ولسنا نشير هنا إلى هذه القراءات التي تختلف فيما بينها اختلافاً كثيراً في ضبط الحركات سواء كانت حركات بنية أو حركات إعراب. لسنا نشير إلى اختلاف القراء في تنصيب «الطيير» في الآية (يا جبال أوابن معه والطيير) أو رفعها، ولا إلى اختلافهم في هم الفاء أو فتحها في الآية: (لقد جاءكم رسول من انفسكم) ولا إلى اختلافهم في هم الحاء أو كسرها في الآية: (وقالوا حجراً محجوراً) ولا إلى اختلافهم في بناء الفعل للمجهول أو للملعون في الآية: (غلبت الروم في أدنى الأرض وهم من بعد غلبيهم سيفلبون).

كانت تصطنعها القبائل؟

والأوزان اليونية والنشر الاتيكي، وأصبح الدوريون اذا نظموا او نثروا يصطنعون مكان يصطنع في اثنين من مناهج النظم والنشر، ويصطنعون اللغة اليونية التي هذبها مذهب الاثنين في الكلام، فهم كانوا يعدلون عن لفتهم لهجاتهم وأوزانهم وأساليبهم إلى لغة الاثنين ولهجتهم وأوزانهم وأساليبهم. وكذلك فعل العرب بعد الإسلام عدوا في لفتهم الأدبية عن كل ما كانت تمتاز به لفتهم ولهجتهم الخامسة إلى لغة القرآن ولهجتها.

والامر كذلك في الام الحديثة الكبرى ذات الأقاليم المتعددة، الاطراف المتباينة والتكتونين الجنسي المتعقد. ولست أضرب لذلك إلا مثلا واحدا حيا هو مثل فرنسا .فهي فرنسا إلى جانب اللغة الفرنسية لغات إقليمية لها انحصارها ولها قوامها الخاص ولها شعرها، ومع ذلك ظاهر الأقاليم إذا أرادوا أن يظهروا اثارا أدبية أو علمية قيمة يعدلون عن لفتهم الإقليمية إلى اللغة الفرنسية. وتقليل جدا من بينهم من يذهب مذهب (ميسترال) فيكتب في لغته الإقليمية الخامسة.

وأناأشعر بال الحاجة إلى أن أضرب مثلا آخر قد يدهش له الذين يدرسون الأدب العربي، لأنهم لم يتعمدوا مثله من لهجتها. ومثل ذلك واضح في غير اللغة العربية من اللغات القديمة والحديثة. كان للدوريين من اليونان شعرهم الدورى وأوزانهم الدورية ، وكان للاليونانيين شعرهم اليونانى وأوزانهم اليونانية، ثم لما ظهرت اثنين على البلاد مصر السطلى لهجاتهم، وهناك اتفاق

ستقول: ولكن اختلاف اللهجات كان قائما بعد القرآن، وليس من شك في أن قبائل العرب على اختلافها تعاملت الشعر بعد الإسلام ولم يظهر فيه اختلاف اللهجات، فكما استقامت بحوره وأوزانه على هذا الاختلاف بعد الإسلام، فليس مايمنع أن تكون قد استقامت عليه في العصر الجاهلي.

ولست أنكر أن اختلاف اللهجات كان حقيقة واقعة بعد الإسلام ولست أنكر أن الشعر قد استقام للقبائل كلها رغم هذا الاختلاف.

ولكنني أظن أنك تنسي شيئا يحسن إلا تنساه، وهو أن القبائل بعد الإسلام قد اخترت للأدب لغة غير لفتها، وتقييد في الأدب بقيود لم تكن لتتقيد بها لو كتبت أو شعرت في لفتها الخاصة، أي أن الإسلام قد فرض على العرب جميعا لغة مامدة واحدة هي لغة قريش. فليس غريبا أن تتقيد هذه القبائل بهذه اللغة الجديدة في شعرها ونثرها في أدبها يومئذ عام. فلم يكن التمييم أو القيس حين يقول الشعر

في الإسلام يقوله بلغة قيم أو قيس ولهجتها، إنما كان يقوله بلغة قريش ولهجتها. ومثل ذلك واضح في غير اللغة العربية من اللغات القديمة والحديثة. كان للدوريين من اليونان شعرهم الدورى وأوزانهم الدورية ، وكان للاليونانيين شعرهم اليونانى وأوزانهم اليونانية، ثم لما ظهرت اثنين على البلاد اليونانية عامة ذاع الشعر اليوناني

لم يعاصروه أو لم يحاوروه.

ولندع هذه المسألة الفنية الدقيقة التي نعرف بأنها في حاجة إلى تفصيل وتحقيق أوسع وأشمل مما يسمع لنا به المقام في هذا المفصل إلى مسألة أخرى ليست أقل منها خطراً، وإن كان أنصار القديم سيجدون في فهمها شيئاً من المسر والمشقة، لأنهم لم يتعودوا مثل هذه الريبة في البحث العلمي وهي أنها تلاحظ أن العلماء قد أخذوا هذا الشعر الجاهلي مادة للاستشهاد على الفاظ القرآن الكريم والحديث ونحوهما ومنذهبهما الكلامية. ومن الغريب أنهم لا يكادون يجدون في ذلك مشقة ولا عسراً، حتى إنك لتحسّ كان هذا الشعر الجاهلي إنما قد على قد القرآن وال الحديث كما يقد الثوب على قد لابسه لا يزيد ولا ينقص عمّا أراد طولاً وسعةً إذن فنحن نجهز بان هذا ليس من طبيعة الأشياء، وأن هذه الدقة في الموازاة بين القرآن والحدث والشعر الجاهلي لا ينبع أن تحمل على الاطمئنان إلا الذين رزقوا حظاً من السذاجة لم يتع لنّا مثله، إنما يجب أن تحملنا هذه الدقة في الموازاة على الشك والحيرة وعلى أن نسأل أنفسنا: أليس يمكن إلا تكون هذه الدقة في الموازاة نتيجة من نتائج المصادفة، وإنما هي شيءٌ تكلّف وطلب وانفق فيه أصحابه بياض الأيام وسواد الليالي؟ يجب أن تكون على حظ عظيم جداً من السذاجة لتصدق أن فلاناً أقبل على ابن عباس وقد أعد له طائفة من المسائل تتجاوز المائتين حول لغة القرآن

مطرد بين هذه اللهجات وبين ما للمصريين من شعر في لغتهم العامية، فأهل مصر العليا يصطمعون أوزاناً لا يصطنعها أهل القاهرة ولا أهل الدلتا، وهؤلاء يصطمعون أوزاناً لا يصطنعها أهل مصر العليا، وهذا ملائم لطبيعة الأشياء. فما كان للشعر أن يخرج مما ألبّي أو نكتب النثر الأدبي والعلمى تعدل عن لغتنا ولهجتنا الإقليمية إلى هذه اللغة واللّهجة التي عدل إليها العرب بعد الإسلام وهي لغة قريش وللهجة قريش، أي لغة القرآن ولهجته.

فالمسألة إذن هي أن نعلم: أبادت قريش ولهجتها في البلاد العربية، وأخضعت العرب لسلطتها في الشعر والنشر قبل الإسلام أم بعده؟ أما نحن فنتوسط ونقول: إنها سادت قبيل الإسلام حين عزم شأن قريش وحين أخذت مكة تستحيل إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التي كانت تتسلط على أطراف البلاد العربية. ولكن سيادة لغة قريش قبيل الإسلام لم تكن شيئاً يذكر ولم تقدر تتجاوز الحجاز. فلما جاء الإسلام عمّت هذه السيادة وسار سلطان اللغة واللّهجة مع السلطان الديني والسياسي جنباً إلى جنب.

وإذن فنحن إذا استطعنا أن ننسّر انتقال اللغة واللّهجة في شعر أولئك الذين عاصروا النبي من أهل الحجاز، فلن نستطيع أن ننسّره في شعر الذين

عباس روى أشياء كثيرة أو رویت عنه أشياء كثيرة تتبع الشيعة، ولأن ابن عباس أجاب نافع بن الأزرق حين قال له: مارأيت أحفظ منك يابن عباس، بقوله: ما رأيتك أحفظ من على . وأنت تعلم أن هناك حديثاً ترويه الشيعة يجعل النبي مدينة العلم، ويجعل علياً بابها.

بل أليس يمكن أن تكون قصة ابن عباس هذه قد وضعت في سذاجة وسهوه ويسر، لا لشئ، إلا هذا الفرض التعليمي اليسير؟ وهو أن يسمع الطالب لماطلنا من الفاظ القرآن ويجد الشاهد عليه من غير مشقة ولا عناء، أراد أحد العلماء أن يفسر طائفة من الفاظ القرآن فوضع هذه القصة واتخذها سبيلاً إلى ما أراد؟ ولعل هذه القصة أصلاً يسيراً جداً، لعل نافعاً سال ابن عباس عن مسائل قليلة فزاد فيها هذا العالم ومدها حتى أصبحت رسالة مستقلة يتداولها الناس.

وهذا النحو من التكلف والانتحال للأغراض التعليمية الصرف كان شائعاً معروفاً في العصر العباسي والسيما في القرن الثالث والرابع ولست أريد أن أطيل ولأن اتفق في إثبات هذا، إنما أحييك إلى كتاب «الأمالى لأبي على القالى» وإلى ما يشبهه من الكتب فسترى طائفة من الأحاديجه والأوصاف تنسب إلى الأعراب رجالاً ونساء شباباً وشيباً، سترى مثلث بنات سبعة اجتمعن وتواصلن أفراس آبائهن فتقول كل واحدة منها في فرس أبيها كلاماً فربماً ومسجواً يأخذ، أهل السذاجة

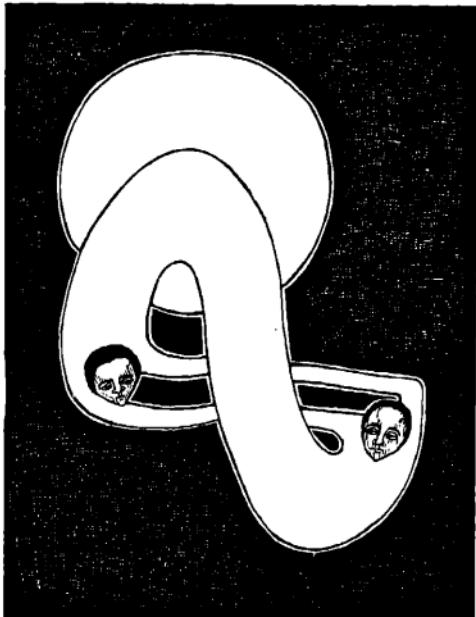
يأخذ يلقى عليه المسالة، فإذا أجاب عليها سالم: وهل تعرف العرب ذلك في أشعارها؟

فيقول : نعم! قال أمرؤ القيس أو قال عنترة أو قال غيرهما من الشعراء ...

وي נשدد بيته لاتشك أن كنت من أهل اللقى في أنه إنما وضع ليثبت صحة اللفظ الذي يستشهد عليه من الفاظ القرآن!

و هنا نفس أمراً من هذه الأمور التي سيغصب لها أنصار الأدب القديم ولكننا سنمضى في طريقتنا كما بدأنا لامواريين ولامخادعين: أليس من الممكن أن تكون قصة ابن عباس ونافع بن الأزرق قد وضعت في تكلف وتصنع لغرض من هذه الأغراض المختلفة التي كانت تدعو إلى وضع الكلام وانتحاله، لإثبات أن الفاظ القرآن كلها مطابقة للتصحيف من لغة العرب، أو لإثبات أن عبد الله بن عباس كان من أقدر الناس على تأويل القرآن وتفسيره ومن أخطائهم لكلام العرب الجاهليين؟ . وأنت تعلم أن ذاكرة ابن عباس كانت مضربة المثل في القرن الثاني والثالث للهجرة. وأنت تذكر قصته مع نافع بن الأزرق هذا، وعمر بن أبي ربيعة حين أنشده:

«من آل نعم أنت غاد فمكر»
وأنت تعلم أن عبد الله بن عباس كان له مولى أخذ عنه العلم ونقله إلى الناس ورس على مولاه شيئاً كثيراً، وهو عكرمة، وأنت تعلم أن إثبات هذا الحفظ الكبير لعبد الله ابن عباس لم يكن يخلو من ثانية سياسية، لأن ابن



من هذا النوع من أنواع الإنشاء، ولكنني بعدت عن الموضوع فيما يظهر، فلأعد اليه لا تقول ما كنت أقول منذ حين، وهو أن من الحق علينا لأنفسنا وللعلم أن نسأل: أليس هذا الشعر الجاهلي الذي ثبت أنه لا يمثل حياة العرب الجاهليين ولا مقليلتهم ولادياتهم ولا حضاراتهم بل لا يمثل لغتهم، أليس هذا الشعر قد وضع وضعاً وحمل على أصحابه حملاً بعد الإسلام؟ أما أنا فلا أكاد أشك الآن في هذا، ولكننا محتاجون بعد أن ثبتت لنا هذه النظرية أن نتبين الأسباب المختلفة التي حملت الناس على وضع الشعر وانتهاكه بعد الإسلام.

♦ على أنه قد قيل حقاً، في حين أنه لم يقل، وإنما كتبه معلم يريد أن يحفظ تلاميذه أو صنف الخيل، وما يقال فيها، أو عالم يريد أن يتلقىهم ويظهر كثرة مارعون من العلم. وقد مثل ذلك في سبع بنات اجتمعن فاختن يقلن كلاماً غريباً مسجعوا في وصف الرجلة والفتورة والتعمريخ أو التلميس إلى ما تعب المرأة من الرجل.

ومثل هذه كثيراً شعراً ونشرها وسجعاً، تجده في الأمالى والعقد الفريد وديوان المعانى لأبي هلال وغيرها من الكتب، وأكاد أعتقد أن هذا النحو من الانتهاك هو أصل المقامات وما يشبهها

الحياة الثقافية

الحياة الثقافية

الحياة الثقافية

الحياة الثقافية

وليد الخشاب / محمود نسيم / مجدى حسنين /
 عبد القادر ياسين / صبرى فواز / أيمن مكرم /
 سهير المصادفة

الرقص في مهرجان الجسد

وليد الخشاب

بتجارب المخرجين أكثر من تجارب المؤلفين، وفي اتجاه قوى في مناطق عديدة من العالم «الأول». لهذا، فقد بدأ الرقص، يحتل مكاناً «رسمياً» هاماً في ملهم التجريب الذي يطرحه المهرجان، حيث أن الرقص يمثل قيمة استخدام الجسد لفته وإمكاناته التعبيرية. رأينا منذ عامين عرض «اللعبة» للمرحوم منصور محمد، وهذا العام افتتح المهرجان بعرض «راقص» «سقوط إيكاروس» لوليد عونى، ومثل مصر في المسابقة الرسمية عرض «مكتب.. صفر» لصالح سعد، وهو معادلة تعبيرية بالجسد، راقصة أساساً، لكن شكسبير.

في مثل هذا الموسم من كل عام، تعلق على مهرجان المسرح التجريبى قائلين نفس الكلام: رغم التركيز على استيراد الشكل والتقنية وتجاهل السياق الاجتماعى والهروب فى خباب المجردات أو الخواص، ورغم الإسراف فى الإنفاق على المهرجان، بينما المسرح يئن طوال العام، إلا إن المهرجان يظل ظاهرة طيبة، ليسعى إلى تدهور الانتاج والمناخ الثقافى. من الواضح أن ملامح تصمور المستوين عن المهرجان قد بدأت فى التحدد، من حيث تبنيهم لخيارات تقنية معينة تعلق شأن الجسد فى المسرح - ولو على حساب الكلمة - وتهتم

بأن للشقلباظ معنى ووظيفة.

من خلال هذه المعايير، ننظر لقضية الرقص في مهرجان المسرح هذا العام، أول ما يلفت النظر هو أن النص غائب حاضر. فليكاروس أسطورة- أي بنية خطاب لفظي- ومكتب نص من عيون مسرح شكسبير. وعرضها وليد عوني وصالح سعد غير مفهومين إلا إذا استمعنا في ذاكرتنا بالنصوص المقابلين لهما. هذا شيءٌ مشروع، والبالية قد احتفظ بهذه العلاقة بين نص الرقص والنص اللفظي الغائب، حتى بدايات القرن العشرين . لكن الخطأ في أن يستغلق بعرض على افهم بدون الاعتماد على النص، بحيث لا يحتفظ العرض باستقلاليته وكيانه . والوجه المقابل لذلك الخطأ هو أن يتحول العرض «لترجمة حرفيَّة» للنص، دون أن يحمل رؤية جديدة أو تجديداً تابعاً من تغير العلامات من لفظية إلى جسدية..

لقد أفلت العرضان من هذا المأزق، لكن لم يقدمَا رؤية أصلية لاسيما أنها قد استوردا الأدوات، بدلاً من استنباتها في ثقافتها فقد استخدم وليد عوني مزيجاً من خطوط قد منها فرق أوروبية مثل فرقة مورييس بيغار وفرق الاستعراض، لكنه على أي حال كان أكثر أصالة من عرضه العام الماضي في افتتاح نفس المهرجان ، حين نقل حرفيَا عن رقصات موشكين في مسرحياتها الإغريقية. ولعله وضع قدمه على بداية الطريق في ختام العرض، حين رأينا أن الساحرات اللاتي يمتنعن إيكاروس من

يطرح هذا المفهوم للتجريب قضيائياً جديدة. لكننا نسارع بالتأكيد على أن الكلمة لا ينبغي بالضرورة أن تكون سيدة العمل المسرحي. وعلى أننا لأنى أن الرقص قن ينبع فصله من المسرح، فالمسرح الآن متزوج فيه كل الفنون من رقص وموسيقى، ونحت وسينما، بحيث أصبح مفهوم المسرح قريباً من مفهوم العرض، أو الاستعراض، show في ظل توسيع الحدود بين الفنون والاجناس الأدبية.

كما أن التعبير بالجسد دون الكلمة لا يعني بالضرورة غياب مضمون، جاد، مرتبط بالواقع، وقد أعطى لنا مسرح الضاحية البلاجيكي في دورات المهرجان الأولى، مثلاً للمسرح السياسي الذي يحارب العسكرية والفاشية، دون أن ينطق بكلمة واحدة. لكن الجسد في ثقافتنا الشرق أوسطية، الصحراوية، يعتبر «تابو» كما أن الكلمة والنص يلعبان دوراً أساسياً في تشكيل هويتنا بدماء بكتاب الموتى ومروداً بالكتاب المقدس والشعر الجاهلي والقرآن وانتهاءً بتحكيم نصوص الماضي في صراعات المستقبل.

لذلك يصبح التعبير بالجسد وحدة مغامرة تصدم المجتمع في أصول معتقداته وفي توقعاته كجمهوود للمسرح ومن هنا يكتسب الجسد- والرقص أعلى مراتب لفته- قيمته التجاوزية، بمعنى التجازر. لكن التجاوز لا ينبغي أن يكون مجرد مقاومة تثير الدهشة، بل عليه أن ينتفع من مثراً وإلا كان مجرد «شقلباظ» علماً

(غواية السكير) أو مع «مكبث» في مشاهد الغواية والقتل.

بشكل عام، من المبهج أن يكون لدينا ممثلون وراقصون ومصممون بالتقنية العالية التي لمسناها عند صالح سعد ووليد عويني، وإن عابهم نقص التدريب، إلا قليلاً منهم، وهو ما يمكن تلقيه مع الوقت. لكن هذه التقنية تركزت على الجسد، فإن أردنا أن نضيف إليها استخدام الصوت - مثلما في عرض «مكبث» فلابد من تدريب خاص على قواعد الفناء والتنفس. لذلك حسنا فعل عويني حين حذف الجملة التي كان ينطقها، بينما جانب التوفيق عرض مكبث في لحظات استخدام الصوت للتأثير، تعبيراً عن لحظات عنيفة ومكثفة (الخوف، الندم...).

لقد كانت هذه المواجهات من أسوأ ما في العرض، وخرجت أصوات الممثلين كأنها ثغاء ماعز، والعيب على المخرج الذي أراد أن يحشر إيفيغيات سبق تجريبيها في إعمال روائية ليملأ بها عرضه، مع أن جمال التعبير الجسدي وحده كان كائناً.

والحق أن الشريطة كانت عاملاً مشتركاً بين المعرضين. ربما كما مرجعها هو «النصومية»، الكامنة في أسماعنا، أو إحساس المخرج أن التكرار يساعد على الفهم في غياب اللحظ، وربما كان حرص المخرج على أن يستعرض كل ما تعلم من تقنيات وإيفيغيات تثبت أنه تجريبي.

ربما احتاجت هذه التجارب لبعض

التحليق، يضعن على رؤوسهن ما يشبه الخمار أو الكعبة أو الهودج، مشيرة للثقافة الملكة السعيدة التي

تفرض قيمها علينا

أما صالح سعد فقد حاول أن يدس بعض العناصر التشكيلية والراقصة المستوحاة من التراث الصوفي، وهذا هو الطريق الصحيح رستيات رقص من أحد فروعنا الثقافية، عند المتصوفة الفارسيين والأتراك (الدراويش) وقد طور فنانون أتراك عروضاً للبالى ستستخدم مفردات الذكر ورقصات أتباع جلال الرومي، لكن ما أدخله سعد كان أشبه بطاقية على رأس شاب يرتدي بدلة اسموكنج. فقد كانت مفردات الرقص والتعبير الجسدي مستوردة، ولا يكفي الرق والبخور وخرقة الصوفى لتكتسب ثوباً شرقياً. لهذا ما يصنعه أوروبى كبيجار إن أراد أن يدعى خلق جوشرقى.

كما أنها نأخذ عليه أنه لم يطور المفردات التي انطلق منها، وهي عبارة عن تمرينات جسدية للممثل، فجاء العرض كأنه مجموعة تدريبات - مبنية بمهارة - الصقت بعضها ببعض: الممثل الطائر، الفتاة الشبان، المثل النبات، الذي يحبه الماء، المثلات المتحدات في جسد واحد الخ.. لكن للحق فقد كان مستوى بطل العرض مذهلاً، وبخمسة نوراً أمن (ليدى مكبث) في لياقتها وتوظيفها لجسمها وجهها، ولا أظن أن لدينا كثيراً من أمثالها بين الممثلات المصريات بهذه الحضور والإحساس بالجسد. لذلك كانت أقوى مشاهد العرض وأجملها وأرقها هي التي أدتها متفردة



ليعرض مسرحه وقدم تجارب بها حس
بريفتر، تنطلق من أبسط تفاصيل
الواقع اليومي، لتقدم مسرحاً جميلاً
ومثراً، يثير الوعي، لأ مجرد الانبهار
بحركات محفوظة، كان أنضجها «مشهد
من الشارع»، ما المانع أن تطلق الكلمة
وتتزوره الجسد، مع انتلاقك من
الشارع؟. أليس هذا أفضل من تقديم
مكتب شرمي استرد منه الحكم. الم
يختبر بيالك أن يشور الشعب على
مكتب في القرن العشرين، ولو إكrama
لكرمويل؟. أن يحدث أى شيء إلا
تقديم عرض ستريند برجي بدون كلام؟
مدد يا بريخت!...

الوقت لتنضج، ولتواصل مع واقعنا
ومفرداتنا لكن المؤكد أنها لن تتمر إذا
ركزت على الاقتباس ووضعت القيم
والفردات الغربية نعلجاً. إن وليد
عونى تلميذ مخلص لبيجار، لكنه قادر
مع الوقت على أن يقدم لنا رؤية ملتبقة
معنوية، كأعمال كتاب البرجوازية
المصرية باللغة الفرنسية، بينما ننتظر
من صالح أن يتتجاوز القطيعة بين تجربة
مكتب وتجارب السابقة ليصنع مسرحاً
مسيرياً أصيلاً، تستوعبه أعراض
الطبقات، حتى وإن احتل فيه الجسد
دوراً أساسياً.

لقد طاف صالح سعد بالقمرى

مهرجان المسرح التجريبي:

إبطال اللغة

محمود نسيم

وأترى قليلاً أمام تلك الصيغة المكررة
من خلال الأجهزة الرسمية والمعتمدة من
وزير الثقافة مباشرة، والتي يجرى
ترويجها لأنباء تبارز المسرح
المستقبلى الحاملة وحدها لجوهره، وأعني
تلك الصيغة التي تتنفس اللغة وتبتلى
التواصل، وتفرغ المسرح من قواه الحية
اتى شكلت على مدار تاريخه خصوصيته
البنائية والدلالية، وتحوله إلى مجموعة
تقنيات مستعارة مقتطعة من سياقاتها
ومقطوعة عن محيطها الاجتماعي
والثقافي.

لست ضد النزوح التجريبي
الهادف إلى خلق الرؤية والدلالة عبر
وسائل غير كلامية معتمدة على جسم

فى دورته الخامسة، يأتى
مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي هذا
العام، ليضع ليس فقط منظمه وإنما
الحركة المسرحية بكاملها أمام المرأة،
كشطاً للحقائق المؤجلة، وانقلاتًا من دوره
تكواريرية تختزل النشاط المسرحي فى
بضعة أيام تكتظى بالخشبات
والقامات، وتتنوع المطبوعات والتذوات
، وتنسج -بالتالى- صورة مزيلة
للواقع وتعطى انطباعاً خادعاً بالامتلاء
والحركة.

ساتجائز عن الاضطراب الإدارى
والتغيرات المفاجئة لمواعيد العروض
وأماكنها مما جع من تتبع المسرحيات
وفقد الجدول المعلن عملاً عبثياً ومفضلاً،

«جوزيف تشينا»، الذي قام مع مجموعة شابة بإلقاء تجربة معملية، وقدم بِتَعْبِيرِهِ - مرحلة من مراحل العمل المسرحي، هو ليس عرضاً مكتوباً إذن ولكن كشكل مفتوح يستهدف تقضي الشوابت والجماليات المستهلكة في التلقى والإبداع معاً.

طالعنا المسرحيات في مشهداتها الافتتاحية تشكيل يصور العالم باختزاله داخل العرض، بشر داخل أجولة من الخيش متناذرون على مقعدة الخشبة في حركات مغلقة متقطبة كاستعارة واضحة لـ «الحركات الأجنحة داخل الأرحام»، تركيب بصري يوحى بالولادة ويؤطر بالتالي للحظات الأولى وهي حركة موحدة ومتاجنة تنفجر الأجرحة وتلظمه حمياتها البشرية لتخرج الكائنات إلى الخشبة - العالم الخارجي، وتندفع عن الأكباس المهرئة، ومن فتحة مستطيلة على يسار الخشبة يغشاها ظلام رخام، مصممة كأنها هوة أو كهف، يدخل الممثلون بحركة زاحفة مرتعشة وتدخل أيضاً أشياء متداشة مكونة مع التتابع الحركي علاقات مركبة: دمية قطنية موضوعة على عربة أطفال، بشر كأنهم نظارات محمولة على عربات قمامنة، رجل معاق جائع يتسلل إنساناً غائباً، مرايا تتعاكس عليه الأجسام وتشعل النار، ويatis تصمم الخشبة بتكونين إطارين، ثابت ومحرك، الإطار الأول مكون - عبر حركة دائيرية - من الأجسام الملقففة بـ «إطارات المطاط» والرجال الذين يصدرون أصواتاً مذهبة ويحملون صخورهم ويقولونها التمنع استهدف الدعوة إلى عروض لقوية وابقاء الممثل داخل منجزته ولكن أن يتمحول المسرح إلى وسائل جاهزة وخليط يصرى وهوكي متعدد الانتساب، ويقتصر التجريب على إبطال اللغة ليس فقط ك وسيط حوارى ولكن كخبرات وتجارب ومواريث، فذلك هي التجريب بمعناه الابداعي كاستجابة لضرورات اجتماعية وثقافية، وببحث عن ماهية المسرح والعنصر الأساسية التي يقوم عليها العرض، وتأكيد لمسرح الهروب والارتداد إلى الذات والاستقرار الآلى في التقنيات والتطور هنا أن ذلك يحدث تحت لافتة التمثيل ورفض التركيب التقليدي للمسرحية مما يستهوي قطاعات متعددة من الشباب الباحث عن مكان ومكانة، والمكاسب متضمنة في بطاقة الدعوة: الامتراف الرسمي وإدراج العرض في البرنامج وترسيمه للافتتاح والتمثيل الرسمي ساكتنى الآن بذلك النقطة الـ مجلة، وأتناول فى حدود ما شاهدت عروضاً ثلاثة:-

بقايا ذاكرة: العالمة المتحولة والشكل المفتوح
أثار عرض «بقايا ذاكرة» لدى مشاهديه استجابات متباعدة وهو عرض جاء نتاجاً لورشة عمل أقامتها الدكتورة هدى وصفى في المهاجر، واستقدمت لها واحداً من صناع المسرح البولندي

إطار المطاط، وبين حركة الصعود على السالم والظهور المفاجئ للفتاة ذات الجنابين وتأثير الريش على جسمها، حلامة مزدوجة على الانسحاق النفسي والاجتماعي ورغبة التحرر معا.

وياتي مشهد النهاية ليؤكّد الطابع المعملي للعرض كشكل مسرحي مفتوح ممتنع: بالأمكانات والاحتمالات وليس كبنية مفلاقة قطعية تقول جملة نهائية لشاهد منفصلة، حيث تهبط ستارة شفافة على مقدمة الخشبة تتعرّك عليها كل تكوينات العرض المسرحي وشخوصه في واحدة مركزة، فتبعد الأجسام والتشكيلات كخيالات أو ظلال متعاكسة في الفلاحة الشسوئية التي تحجبنا من الخشب، ومع ذلك توحدنا مع المشهد الكابوسى، في تلك اللحظة الختامية التي نشعر فيها بانحنى مشاهدى هذه التجربة اللامعة بانتقاد تثليثاً ما يحدث على الخشبة فإنه يظل مفتوحاً لتلقي إمكانات جديدة، ودلائل متنوعة لا يمكن الإحاطة بها في الان، لنردد مع «باسبرس» الفيلسوف الوجودى، بينما يتلقى مثيلو العرض تحية الجمهور تصفيقاً دافعاً ومتواصلاً، نردد: إن الأنسان دائماً أكثر مما يعرفه، أو يستطيع أن يعرفه، هن نلس سقوط إيكاروس : الخيال الحركى .

استلهما عرض المهرجان الافتتاحى «سقوط إيكاروس»، أسطورة إغريقية تجسد حلم الطيران الأبدى ورغبة الانعتاق من أسر العالم الأرضى، وتبدى ذلك في تصميم الخشبة والفراغ

بشكل عشوائى مرتفعاً صخرياً يوحى بتراكيم الجهد البشري أو عبئيته، ويتشكل الإطار الثانى - كحدث حركى مواز - من السالم المنتصبة فى عمق المسرج وحركة المصعدوى الهبوط والتوقف على درجات متباينة من السالم، لتتوزع على الخشبة حركتان أساسيتان رأسية، دائرية، وت تكون علاقات بصيرية عبر المنخفض والمترفع، عبر الاموات العذبة وصيحات الطفلة المرحة، ولا يعني ذلك أن التصميم المعمارى للخشبة يتكون من وجود تقابلات أو تعارضات ثنائية وإنما يعني تشكيل الصورة أو لا عبر تقدير، ثم التركيب بينهما الصنع من كعب بصيرى وحركى مغاير .

وكذلك اعتمد المخرج فى تصميمه للعرض على التحويل الدالى للعلامة عن طريق التكرار أو الاختصار، واستخدام التضاد اللونى أو الحركة تجميع جزئيات متبااعدة حول نواة ثابتة، تذكّك العلاقات وخلق بنية دائرة، وتجسد ذلك لواضحاً مشهده الافتتاحى حيث تنتقل أجولة الفيش، كعلامة متحولة، من دالة الأرحام إلى دالة التقاضى، ومن ثم تأتى حركة خروج الممثلين دالة على الولادة أو التحرر، وفي مشهد تال، يزحف الممثلون في حركات بطيئة وألية ويدخلون الأجولة - فى دالة عكسية - تشير إلى التاريخ باعتباره دوره أبدية من التكرار أو إلى الولادة والموت كتعلمين قدريين، ويملا التضاد البصري فراغ الخشبة، بين الحركة الزاحفة داخل الأكياس وداخل

مكثفة، وفيها - تحديداً - تتجسد كييفيات العرض البنائية حيث يتم التركيز على ملامة أساسية متحولة هي هنا الجناحان اللذان يتحولان إلى ريش ثابت في الجسم وإلى صليب، وتبعد في المشهدتين كذلك تدرات المثل «وليد عوني»، الجسدية من حيث التعبير الحر بالطراز الجسدي والتركيزي إلى إدراك الحسن وخلق المجال البصري والتعبيري لرغبة الطيران مع كسر منطق التتابع التقليدي للحركة، غير أن مازق العرض الجوهري تمثل في عدم إدراك الفارق بين الرقص التعبيري والحركة المسرحية، بين التشكيلات الجسدية الراقصة وتصميم بنتية مسرحية، كما لم يستطع العرض إحداث أي درجة من التشابك أو حتى التوازن بين أيكاروس الأسطورة وأيكاروس الواقع، فماحدث بال التالي قطيعة بين الزمنين، بينما جاء التحول إلى مسيح دلالة مقتمة، إلى جانب ذلك، فقد كان العرض بمحاجة إلى ضفت واختصار للتخلص من الشرارة والرواث العركية، وكملحونه خاتمية: أشير إلى تجزء العركية الكلية في بعض اللوحات وتحولها إلى حركات جزئية منفصلة لا تشكل كلاماً مترنماً ذات دلالة، مع ذلك، يظل «سقوط أيكاروس» قادرًا على تشكيل جمالية الخامسة خارج التوالب السكونية، والابتهاة المستقرة.

العرض المجري «توروول» :

غابة الرموز
يقوم العرض المجري «توروول» على وحدات حركية وبصرية منفصلة يحمل

المسرحى: جناحان معلقان في مقدمة الشيبة يهمن بالطيران، وعلى الجانبين مستطيلان خشبيان يؤطران الفراغ، ويبلان بزاوية معينة وينفرجان قليلاً في عمق المسرح عن مساحة سماوية تتخللها بقع بيضاء فيما توسم على نحو محكم أشياء العالم اليومي، مقادد ومنضدة في دلالة بصرية، أولية، على التراوح الذي سيشكل لاحقاً بنية العرض وفضاءه بين رغبة الطيران والانشداد لأنقال الواقع الحياتي، ويجسد العرض انتقاله ككيفية هامة من التعبير بالحركة إلى التشكيل بالحركة وتحديداً في المشهد الذي يلقى في أيكاروس جناحيه المصنوعين من الريش على الأرض، ويستخدم ذراعيه كجناحين ويبدا في تعلم الطيران كمن يتعلم الحبو والكلام، ويسمى للصعود على المنضدة اتصالاً بالقضاء ولكن لا يستطيع فيلتتصب بها مصلوباباعجزه، بينما يصعد بباقي الممثلين - الراقصين عليهما مكتوبين ساتراً أو حاجز بشرياً يمحب للضاء ويحصل بين القدرة والرغبة، وأيضاً في مشهد النهاية، حيث يفتح أيكاروس كوة في الجدار - المستطيل الخشبي، ابتسامة الخروج منها وقد تسقطت عليه فجاجة درائر ضوئية حارقة، يصعد الممثل مصلوباً بجناحيه ويدور حول نفسه في دورة تكرارية عبئية في ماترس شموس وأشجار ملونة على المستطيلين الخشبيين وتناثر أجسام الممثلين على الخشبة كشواهد حجرية على الغلام، وأيكاروس - المسيح معلق في الضاء يشكل هذه المشهدان معاً واحدة دلالية



ف الرجل الدين يرتدي زياده حاكم عسكري مقلوبها إشارة ربما الى وجهي العملة او الى تقاسم السلطة والوجود المهيمن، ورغم انعدام التواصل البشري الذى تعيى تاكيده التجريبية الجريمة عبر واحد من اجمل مشاهدها حيث يطلع مترجم مصرى الى الخشبة ينتقل الى العربية ما يقول الممثل المجرى الى الطائر المخنط فانا بالكلام يحمل رغبة توحد وانطلاق ملتهبة، اقول رغم دلالة عدم التوصل إلا أن مسمى الانسان الابدى للتتجاوز والتتحرر يظل قائمًا، فالممثل فى مجموعة مشاهد متتابعة ومتقطعة يريد ان يكون طائراً، يتوحد بالهيكل المخنط، ويتشاجر معه، يلتكه ويوزع اعضاءه على أماكن متفرقة من الخشبة، بينما يضع الممثل الآخر الريش على جسمه، وحين تنفسه الممثلة يطير الجسم والريش معاً، لتناثر بعد ذلك لوحه الختم المبهرة، تخلف الاضاءة سوى من بقعة ضوئية تعكس على المسرح الوانا قزحية، ولا غير ممثل وطائر يتوحدان، ومع انسحاب البقعة الضوئية يرقى الممثل ويتألاش مع حلول العتمة.

وببرقصة التلاش تلك ينتهي العرض، المجرى تاركًا في ناس سهره وراؤه.

كل منها إشارة لها معناها الخاص ولكنها تتنتظم عبر التتابع فى نظام أو تركيب كل: كشك تليفون جانبي يقف عليه طائر محظوظ، هربة تتحول أولاً الى مائدة حوار هزلی بين قس عصري ومحارب قد يهم ثم - ثانياً - الى مقعدين متحركين، رجالان وأمرأة يتبعون عربة أطفال تنزلق على الخشب وتتدخل أشياءها المادية، ريشة متذرومة من جناح ومشوقة في الخشبة، وبقدرة لا فتة على الاستهابة الحرة للموقف المتخيل وعلى التشكيل الحركي، يصنع الممثلون الثلاثة مشاهد من الحياة اليومية مع التكسير المتواصل لواقعية المشهد تركيباً بادلاً بالالمثل يتحدث في التليقون الى غائب وهى لنكتشف بعد ذلك أنه حوار شردي مرتد الى الذات، بينما يلتتصق به مثلث ثان في الكابينة ليكتسب المشهد بعد ذلك طابعاً هزلياً حين تتحول آلة التليفون الى صنبور مياه تندفع بعشوانية على المسدين للملتصقين، وينفس التصميم تقريراً يتم مشهد الزواج وإنأخذ طابعاً مبطنة، وسياكتنسيا، وحوار رجل الدين مع المحارب، وذلك عن طريق خلط بصرى وحركى بين الملابس والأزمانة والعلامات المرئية،

تابع تجريبى للمناقشات التجريبية قطيعة أم لا قطيعة

مجدى حسنين

التقنية التراثية، والتقطها عندنا «توفيق الحكيم» و« يوسف ادريس» و«الفرد فرج» و« محمود دباب» و«سعد ونوس» و«عبد الكريم برشيد».. وغيرهم من الكتاب والمخرجين الذين تجاوزوا خطوط التقنية الحمراء، ووجهوا سهامهم التجريبية في صدور كل «تابو» يفرض القيد والرقابة، ويحرم الإبداع الغنى من التحليق.

وطوال السنوات الخمس الماضية، ظل السؤال عن معنى التجربة، شاغلا كل العقول في الندوات واللقاءات الفكرية التي عقدت على هامش المعارض المسرحية. وفي الدورة الخامسة الأخيرة،

لكل خمس دورات لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، على مدى ست سنوات، بدأت عام ١٩٨٨ ولم تتعقد عام ١٩٩٠ بسبب الإعلان عن حرب الخليج.. ومايزال المسرحيون - نقاداً أو مؤلفين ومخرجين وممثلين وفنانين وأيضاً مشاهدين - حاضرين في الوصول إلى معنى محدد للتجريب في المسرح المصرى والعربى ، وربما العالمى، يمارسون فيما كل عام شطحاتهم التجريبية ويسدون أساساً آفاق التجريب البحب، الذى بدأ مع مسرحية «أبوملكا» «للفرد جارى»، التى وجهت فوهة المدافع الثقيلة إلى أرسطور، وفجرت القنابل الذرية ضد

الماضى الذى تشكله التجارب والمفاهيم التراثية، والحاضر الذى ترسمه حدود الواقع الذى يلمسه المبدع، ثم المستقبل الذى يتوجه إليه المبدع، ورسالة الإبداع بقدر ما هي رصد للحاضر، فهى تثير القضايا الجديدة، وهنا لا تعنى الحادثة الانسلاخ من الجذور.

فالتجربة يختزن فى داخله الحادثة، كما أعلن الناقد اللبناني «بول شاؤول»، وليس فى المسرح جديد وقديم، بل يتعامل التجربة مع الماضى والحاضر والمستقبل، من خلال اللحظة التاريخية العامة، التى يحوالها إلى لحظة معاصرة، وكانت التجارب المسرحية الغربية، انطقت من المادة القديمة، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح العربى، الذى نعتبر فيه المسرح الاحتقانى تجريبياً، يستفيد من خيال الظل والأراجوز كمعطيات أساسية وهى تؤكد «د. حنان قصاب» الناقدة السورية أن جيل السنتين من المسرحيين العرب أدرك عن وعي شروط المعادلة المسرحية الصحيحة، التى تربطه بأصوله التراثية من جانب، وتدفعه إلى قضاء التجربة من جانب آخر إذ أدركوا العلاقة بين التجربة والواقع، انطلاقاً من مفهوم بأن الحادثة ليست تغيراً جذرياً أو ثورة على التراث، بقدر ما هي حرار معه وفق هذا التداخل الديناميكى.

وربما كانت إشارة المسرحي البرتقالى «أدولف جوتكن» لها مغزاً المستقبلى المخرج «المناقشين، إذ فى الوقت الذى أنصبت فيه المناقشات

عقدت ندوتان أساسيتان حول السؤال نفسه، أحدهما رئيسية، وهى بعنوان «التجربة على مادة كلاسيكية» من خمسة محاور، والثانية جاءت بعنوانية مرور أكثر من ربعة قرن على ثقافة وحركة التجربة فى مصر من ثلاثة محاور فقط!.

ولم يختلف حديث المشاركين فى الندوتين، وخاصة الأولى، عن كلام المشاركين فى ندوات الدورات الأربع السابقة، إذ ظلت وجهة النظر الفردية، التى تتبع من ذوق وثقافة وإحساس كل مشارك، هي المعيار الأساسى، الذى يستند إليه فى تحديد مفهومه لمعنى التجربة، مما أدى بالتابع إلى إحساسه - وخاصة التابع للدورات الأربع السابقة - بتقلدية الكلام، والتكرار الممل، دون الوصول إلى نتيجة، وجعل المتابعين - معظمهم - يعودون إلى إعلان صرخة المسرحي资料 «بيتربروك» أنه «إنقاذ المسرح فى كل أنحاء العالم، يتحتم علينا كنس كل شيء تقريباً فى المسرح».

وأهم ماتلتقطه الآذن فى الأيام الخمسة الأولى من الندوة الرئيسية ، حديث د. جابر عصفور «الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة» فى تقديمه للندوة، مؤكداً على أن مناقشة التجربة والحداثة وعلاقتها بالقطيعة مع الماضى، تقترب من مناطق المحرمات الخطرة لأنوإذ بعد التقليد من أهم سمات الثقافة العربية .
وحدد الفنان كرم مطاوع «ثلاثة دوافع تحكم اختيارات المبدع، هى



خصوصية العرض المسرحي والإعلان عن الهوية مقابل محاولات المسخ التي سعى إليها الاحتلال العثماني والأوروبي.

ويصف «عبد الغفار عودة» الحركة المسرحية العربية بأنها كاذبة، ولا تصل إلى أعمق الناس، فتحنن نحسن الكلام عن التجريب، في حين لم يتجاوز عمر المسرح التجريبي مائة عام، وما تفعله هو النقل والتقليل والتجريب بهدف التجريب، دون أية إضافة، وإذا أردنا تجربياً حقيقياً، فإن نهضة المسرح التقليدي، باتجاهاته هي الحل، وأن نسعى إلى تغيير مفهوم المسرح لدى الجمهور، بحيث تكون للظاهرة المسرحية جذور ترتبط بالواقع العربي وليس مجرد التجريب.

* * *

اما الندوة الثانية الخامسة بمناقشة ثقافة وحركة التجريب في مصر، فقد أعلن الفنان «سعد أردىش» رئيس لجنة الندوات والمناقشات في المهرجان، أن

حول علاقة التجريب بالتراث الكلاسيكي القديم، انطلق الرجل إلى الأمام في حديثه، موضحاً أننا كما نعيش في مجتمعات ما بعد صناعية، نعيش أيضاً عصور ما بعد أدبية، يسودها التيار الذي يرفض ما ينادي به المسرح التجريبي، والمفارقة أن هذه المجتمعات تتعايش في نفس الوقت مع مجتمعات زراعية أو صناعية متباينة التركيب، على الرغم من الحوار الدائم بينها.

إذا كان «جوتкиن» يطالب بالعودة إلى مسرح النص الكلاسيكي، بسبب تلك السذور التي قادنا إليها المسرح التجريبي خاصية أن كل عودة إلى الكلاسيكيات تثير حافزاً جديداً.. فإن المسرحي البحريني «يوسف الحمدان»، يؤكد أنه لا عودة للتراث إلا باعتماده جسراً، في حين يعلن المخرج العراقي «عونی كروجي» أن المسرحيين، العرب تعاملوا مع التراث القديم في

في المسرح على أنه يخص السينوغرافيا والبعض في نظرية الإخراج وإعادة قراءة النص، والمسرح التجريبي يبدو وكأنه معلم للابحاث ولديه الرغبة في التأثير على النظرية السردية للعرض، في الوقت الذي يختلف الجمهور من بيته إلى أخرى، ويكون الهدف إثارة القلق والاضطراب في المتفرجين، ويختلف مفهوم الجمهور، لأن كل عمل فني يوجه إلى جمهور ما، يختلف باختلاف المرسل والمتلقي،

فالتأريخ على حد قول المخرج «سمير العصفوري» يحوي تجرب عديدة «وأحياناً مضطربة ، وكل تجربة تختلف عن الأخرى، وذلك يفعل منهج الفنان ورؤيته للعالم من خلال تفاعله مع مفردات الواقع الحضارية.

ولئن أن نقرر أمام كل هذه الرؤى التجريبية التي تبدو متضاربة أن كل فنان سيظل مابقى على وجه الأرض تجريبياً.. حتى لو خالف نفسه غداً، مما كان عليه بالأمس. وأن القضية محسومة ضد «أرسطو» نفسه، الذي كان بمعاييره وقوانينه التي وضعها صارمة.. تجريبياً إذا ما قرر بن سبقوه. وأن التجريب ليس حكراً للثقافة الغربية وحدها. إذ عرفنا - دون تعصب - معانٍ أرقى وأخصب للتجريب. بدءاً من أمرى «القياس في الشعر، مروراً بالمتذمرين وأحمد شوقي وصلاح عبد الصبور حتى الجيل الحالى من الشعراء، وكذلك الحال في القصة والرواية والفلسفة والتاريخ والعلم. فما دامت حياً ستظل تجريبياً.. ولو كره الكارهون!..◆

هذا المحور هو محاولة لرمد الزمان الذي اتجهت فيه النية إلى التجريب، أو أن النية قبل ربع قرن لم تكن متوجهة للتجريب، بصورة علمية أو حتى رسمية، وأشار إلى أن التجريب المسرحي بدأ عام ١٩٦١ بإنشاء مسرح الجيب ، الذى ارتکزت فلسفته إعادة قراءة التراث المسرحي العالى بشكل أكثر عملية، مع الاهتمام على بادرات العرض، والبحث عن هوية المسرح المصرى وإقامة حوار بين الأصالة والمعاصرة، فقدمت أعمال بيكت وتشيكوف، وبريرخت، ثم أعمال كتاب مصريين «وسوريين»، مثل يوسف الدرييس وسعد الله ونوسر، وشوقى عبد الحكيم وتوفيق الحكيم وجعيب سرور.

وربما حملت مداخلة الكاتب اللبناني «عبدة وازن» كل ما يمكن أن يعتمل داخل المتابع الجاد، والمهموم بهذه القضية، إذ أكد على أن التجريب مصطلح قابل للنقاش، وأنه ليس هناك حركة مسرحية منو لمسرح التجريبين، الذي هو تصور تتمثل في محاولات فردية لا تقدم وحدة جمالية، ولا يحمل البعض أن يميز بين التجريبى والتقليدى، خاصة وأنه يصعب تحديد بداية المسرح التجريبى، لكن كل شكل جديد، يوحى بالتجريب، دون أن يتخلى عن المعنى الباهز للمسرح، وقد مر التجريب بمراحل مختلفة فكل دراما غير أرسطية هي تجريب، وإنما كان التجريب قد طرح مفتراحات معدة لتقديمها إلى جمهور مدرك للعبة المسرحية فالبعض ينظر إلى التجريب

نماء ورجال

في ورشة ثقافية وطنية

عبد القادر ياسين

اختار طريقاً ثالثاً - عدا البلاط والهجرة - طريقاً ومرة، لكنها قد تفضي إلى استقرار التدهور، أو التأسيس للجديد، وربما للاثنين معاً.

أولى الخطوات

لم تستثن الساحة الفلسطينية في سوريا من الأزمة العامة، والإحباط الذي أخذ باعناق الناس، لم يعد يجري معه «التمحيم» الذي دأبت بعض الفصائل على ممارسته، فهذا خطاب فات أوانه، منذ زمن بعيد.

في ربیع ١٩٩٠، خضنا غمار محارلة، لم تخلُّ من التجريبية، حيث عقدنا

هذه ثمة ما يمكن عمله في زمن التراجع والهبوط. فلا يليق بالائق الوطني أن يقف متفرجاً على وطنه يُباع ويُشتري، وشعبه يُتهر ويباد، ويكتفى بضميمة الشفاه، أو الهروب إلى الماضي، واستئهام القبور

في ساحتنا الفلسطينية ثمة تدهور سياسي، استفحلاً بعد سقوط «المسكر الاشتراكي»، وانفراط عقد الاتحاد السوفييتي، وتداعيات حرب الخليج الثانية.

لقد نصبت الدول الاسكندنافية والأمريكية الشمالية بمتطلبي فلسطينيين توهموا بأنهم قفزوا من السلفية قبل غرقها. ومع ذلك ثمة من

الدارسين والدراسات تعويض صحن عن جلسات التنمية مع النسوة المترغفات لنهش سيرة الناس، والثرثرة في الفاضية والمليانة؛ لذا تحافظ ربة البيت على الدورة في حديقات عيونها.

ولعل من المقارنات العجيبة في هذه الدورات الصحفية أن من تلقى تربية سياسية في حزبه، يفترض أنه مهياً أكثر من غيره، لاستيعاب الحاضرات، والإجادة في التدريب العملي، فيما انقطع نفس المتفرغين الحزبيين، وهجروا الدورة . أغلبظن لأن بدل التفرغ المادي الذي يتقاضونه من فصائلهم، أغناهم عن الدخل الذي ستوفروه لهم الكتابة السياسية. ولعل في هذا ما يفسر الكسل السياسي والثقافي الذي يعاني منه هؤلاء المحترفون الثوريون

دوره صحفية، ضمت ثمانية شبان، مناصرة بين الإناث والذكور.

اخترنا غرفة الزميل عماد عوكل (أبو عشان)، في مبنى الخالصة بمخيّم اليرموك بدمشق، مكاناً نلتقي فيه لمدة ساعة، يومياً، لتلقي محاضرة في الكتابة السياسية أو الدين الصحفى، تتسم بالاقتضاب، والبساطة، والعمق، في آن معاً.

نبع من هذه الدورة شابان، سرعان ما كتبوا، ونشروا في الصحف ، وانفتح أما مهما طريق طويل، وأصلاً السير فيه، بنجاح مطرد.

ومن هذه الدورة التجريبية توصلنا إلى عدة نتائج، في مقدمتها أن الطلاب الجامعيين والنساء العاملات يصعب عليهم حمل بطريقتين بيد واحدة، فما جعل الله لأمرئ من قلبين في جوفه، كما أن مصاحب بالين كذاب، وصاحب ثلاثة منافق. فالطلاب لا يستطيع التوفيق بين دراسته الأكademie، واستيعاب الفن الصحفى، ومن هنا يتعامل مع الأخير كهواية. وفي مجتمعنا يستحيل على المرأة العاملة أن تتمكن من الفن الصحفى، بينما تتقدس أعمال البيت في انتظارها ، عدا تربية الأولاد (ومعهم والدهم، غالباً)!

أما ربة البيت فهي أهل للنجاح في مثل هذه الدورة، أكثر من غيرها. أو لا لأنها تجد في مواد هذه الدورة تعويضاً مما فاتها من التعليم. وثانياً فإن هذه الدورة توهلها للكتابة في الصحف والمجلات، مما يوفر لها حيّة اجتماعية في وسطها. وثالثاً فإن الدخل الذي توفره كتاباتها يحقق لها نقوزاً ادبياً ومعنىًّا في أسرتها. ورابعاً فهى صحبة

مواد الدراسة

عقدنا، حتى الآن، خمس عشر دورة، ضمت زهاء مائتي دارس، نجح منهم حوالي أربعين دارساً.

حتى الدورة التاسعة كان نعطي ثلاثة أنماط من الحاضرات. فنبدأ بمحاضرات في «المنهج»، تلتها بمحاضرات «الكتابة السياسية»، ونختتم بجموعة «فن الصحفى».

في المجموعة الأولى من الحاضرات، يتم تكليف الدارسين بإعداد محاضرات وإلقاءها في التسلسلة، والاقتصاد السياسي، - التنظيم الحزبي، والطبقات والصراع الطبقي، والاستراتيجية والتكتيك، والعمل الجماهيري، وتتطور الحركة الوطنية الفلسطينية،

والصهيونية، ودولتها.

وفي النمط الثاني يتلقى الدارسون أربع محاضرات في: المقال السياسي، التعليق والافتتاحية، البحث الأكاديمي، ومراجعة الكتب. ننتقل إلى محاضرات «الفن الصحفى»، وتنضمُّن الخبر، التحقيق الصحفى، المقابلة الصحفية، الإخراج، هيئة التحرير، وقسم المعلومات الصحفية.

في الدورة التاسعة (ديسمبر ١٩٩٢)، ينالى، تصادف وجود ناقدنا السينمائى، كمال رمزي، فى دمشق، لحضور مهرجان دمشق السينمائى، انتهتى الفرصة، وأصطدناه فى محاضرة عميقية، خفيفة الظل، فى «النقد السينمائى».

التحول إلى ورشة:

بعد الدورة المذكورة، اتضح أن من الأجدى فصل الأنماط الثلاثة عن بعضها البعض، ببضعة أشهر من التدريب اللاحق لتلقي المحاضرات.

ابتداء من هذه الدورة، أدخلنا التدريب إلى جانب الدراسة النظرية.

فتتحولت الدورة إلى ورشة، بكل معنى الكلمة . حيث يقرأ أحد الدارسين مسابق أن كلّ بـ (دراسة ومراجعة

كتاب، أو خطة بحث، ليتلقى ملاحظات زملائه الدراسيين، ويناقشها، قبل أن

يأخذ بها أو يرفضها، كلها أو بعضها. ثم يعيد مسياحة الموضوع، قبل أن يراجعه رئيس تحرير الدورة، وتدخل في مرحلة التجديد، خاصة في الأسلوب، ليحول

رفض موضوع واحد، فجل هذه الموضوعات في مستوى النشر.

وقد خصصا يوما واحدا من كل أسبوع، لتقى دوريا لهذا الفرض.

والبيوم، ثمة دارسان اثنان يتوليان سكرتارية تحرير مجلتين، أولاهما سورية والثانية لبنانية.

ولم تراوح الدورة في مكانها، فقبل سنة من الآن، توزعنا مشروع كتاب من خمسة عشر فصلاً عن «جريدة أمريكا في فلسطين»، أجزئناها في أربعة أشهر، قضاها أربعة عشر دارساً وأنا في تحديد المراجع والمصادر، وإعداد خطة كل فصل على حدة، قبل البدء بالكتابة، وإنجاز التكليفات.

لعل أجمل ما في هذه الظاهرة، روح الفريق التي تسودها، حيث تتبادل المراجع والمصادر ، ويعطى الواحد من الآخر تعليمات تخص عمله، أو يلتف نظره إلى مقال، أو دراسة، أو كتاب يُغنى موضوعه.. وهكذا.

بعد حين، اكتشفنا مدى فقر المكتبة الفلسطينية في الأعلام الفلسطينية، السياسية والعسكرية والثقافية. حيث لم يتم تقديم سوى قلة من القادة البورجوازيين في هذه المجالات. وإذا كان طبيعياً أن تباهى البورجوازية باعلامها، وتعتبرهم مجرد نماعج لما يمكن أن تقدمه هذه الطبقة من التضحيات، فإن اللافت للنظر أن كتاب ومؤرخ الكادحين اتبهروا بهذه الأعلام البورجوازية، التي ولدت وفي أنهاها ملائمة من ذهب، ومع ذلك نزلت إلى الشارع تقاتل مع الكادحين، وتتصدى من أجل الوطن والشعب. فيما أهمل الكتاب

فيما أُنجزت إشارة عاشور الكتاب الثاني، عن قائد فلاحى ذى، فرض نفسه، وسطر بطولات استثنائية، وعبر أداءه السياسي والعسكري عن دعى سياسى فريد والمام جيد بحرب العصابات، بمعايير ذلك الزمان، وربما بمعايير زماننا هذا، أيضاً.

وحدثنا مابين ٦٤ كتب، نصدرها في السنة الواحدة. وقبل زهاء العام، أصدرت الدراسة المحامية مبني أسعد كتيباً عن المفكر والأديب التقىمني الفلسطيني المعروف، لجاتهى هداوى.

وتزخر قائمة الشخصيات التي توزعنا تكليفات الكتابة عنها بأسماء من مجالات متنوعة، ففيها المجاهد القسامى الشهيد فرحان السعدى، وشيخ الصحافة نجيب نصار، والعلامة الموسوعى قدرى طوقان، وعميد الترجمة عادل ذميتر، والقائد القسامى المعروف ابراهيم الكبير، ورائد المطاريد فى فلسطين، أبو جده، والقائد الوطنى المعاصر، احمد الشقيرى.. الخ

وقد أمعينا الألوية للكتابة عن الرموز التى لم يسبق تقديمها الى القراء، كما أمعينا الألوية للرموز العربية التى عملت للفلسطينين، مثل: احمد مبد العزيز، مصطفى حافظ، محمد على علوية، الشيخ محمد الأشمر، وسعيد العاص، ولابيدا الدارس فى كتابة بحثه، قبل ان يقطع طريقاً شائكة طويلاً من التحضير، والبحث، والتقصى فى موضوع الدراسة، وحولها. على سبيل المثال، فان المهندس احمد عبد الله تعهد

والبروليتاريون- على حد سواء- أمر القادة الذين تحدروا من صفوف الطبقات الشعبية، ربما لأن ما يجرحوه من بطولات يأتي من داخل دائرة الواقع

وبعد أن توفرت عنابر الكتب المقترحة، والكتاب، القراء، بقيت مشكلة دور النشر، التي خف حماسها للموضوع الفلسطينى، وانعدم هذا الحماس لنشر كتب المؤلفين من خارج قائمة النجوم، تاهيك عن ركام المخطوطات فى هذه الدور، التي تنتظر دورها ضمن خطط السنوات القادمة.

هنا طلقنا نفتش عن حل لهذه المعطلة. ووجدناه فى تأسيس تعاونية للنشر، جعلنا من الهواء المطلق مقرأً لها، ومن الدارسين مساهمين فيها، برأس ليرة سوريا للاشتراك الواحد (زمام ستين جنيهاً مصرياً). وأصدرنا- فى يونيو أغسطس الماضيين- كتابين، أولهما «الثلاثاء الحمراء فى المعركة الوطنية الفلسطينية»، وثانى الكتب «عبد الرحيم الحاج محمد/ القائد العام لثورة ١٩٣٦-١٩٣٩». وقد أُنجز الكتاب الأول مؤلف مصرى شاب، هو عازل مجاهد عشماوى. وفيه الذى الضوء على نقطة واحدة من التاريخ الفلسطينى المعاصى، حيث أقدمت سلطات الاحتلال البريطانى على إعدام ثلاثة مناضلين فلسطينيين، فى ١٧/٧/١٩٣٠، بتهمة قتل بعض الصهاينة، إيان هبة ١٩٢٩ الوطنية الفلسطينية. وقد مجد الشعب الفلسطينى هؤلاء الأبطال، وأحياناً ذكراه بالآهازيج والأشفاف، إلى أن أتى عشماوى وقدم بانوناما كاملة عن هؤلاء الأبطال وليلة إعدامهم فى سجن عكا.

كل فصل، على حدة ، على الجمعية العمومية، وبعد اعتماد كل الفصول، يتم تحويل مخطوط الكتاب، برمته إلى لجنة القراءة، التي تضم الزملاء: على لياض، سميح شبيب، و Mageed كيالي. وهم باحثون متخصصون. وبعد المداولة ، تعود لجنة القراءة لمناقشة الباحث، فيحضور أعضاء الجمعية العمومية ومشاركتهم ولaims المخطوط دون اعتماد اللجنة له، حيث يأخذ طريقة، قورا، إلى المطبعة، ليصل إلى أيدي القراء، بعد زهاء شهر واحد، وتشرف على عملية تحول المخطوط إلى كتاب للتداول لجنة سباعية، تضم رئيس التحرير، ونائبه، وسكرتير التحرير، وأمين سر اللجنة، وأمين الصندوق، ومسئول التوزيع، فضلاً عن سكرتيرة الدورة. وبعد صدور الكتاب تبدأ عملية الترويج له، بإخبار ومراجعات تقديرية في وسائل الإعلام ، من صحف وأذاعات عدداً تنظيم مناقشات واسعة له، كلما كان ذلك ممكناً، وينتسب المؤلف ١٥٪ من سعر الغلاف، بما يزيد ٥٪ عن المكافأة الدارجة في دور النشر.

الحساب الختامي:

بعد هذه الجرعة السريعة لإنجازات الأربعين شهراً من العمل المضني المتصل، يمكننا أن نخرج بجملة الدروس المستفادة التالية:

- * قولاً، مكان لهذا العمل الثنائي الوطني أن يأتي بمودعه، دون دعم العامل السياسي. فمن العيب فعل

بانجاز بحث عن الشيخ فرحان السعدي بدأ في حصر المراجع والمصادر.

ثم استدار ليلقى محاضرات في الدارسين حول: الحركة الوطنية الفلسطينية (١٩٢٤-١٩١٨).

حركة القسام (١٩٢٥) ثورة ١٩٣٩-١٩٣٦، فضلاً عن استعراض معاناة الفلاحين الفلسطينيين من الانتداب البريطاني والحركة الصهيونية (١٩٢٩-١٩١٨). فالسعدي ابن الحركة الوطنية، وكادر قيادي في تنظيم القسام، وأحد القادة العسكريين لثورة ١٩٣٩-١٩٣٦، فضلاً عن أنه ابن الريف الفلسطيني. أما ربة البيت ميساء الزغبي (أم ياسر) فتكلفت بانجاز دراسة عن نجيب نصار، صاحب ورئيس تحرير جريدة الكرمل (١٩٤٨-١٩٠٨). وبعد قيامها بحصر المراجع المطلوبة لبحثها، أعدت مجموعة من المحاضرات لتلقيها على الدارسين، أولها حول «الحركة الوطنية الفلسطينية (١٩١٨-١٩٤٨)». فنصار ابن هذه الحركة وأحد أهم المعتبرين عنها، وثاني هذه المحاضرات في «الحركة الصهيونية الفلسطينية»، فصاحبنا أحد أم روادها، فضلاً عن معاشرة ثلاثة من النشاط الصهيوني في فلسطين (١٩٤٨-١٩١٨)، من هجرة ، وأحتلال أراض، واستيطان، لأن نصار جعل من هذا النشاط هدفاً يقاتل هذه.. وهكذا دواليك.

بعد مناقشة خطة البحث، واقرارها من الدارسين (الجمعية العمومية التعاونية-النشر) يعرض الباحث مادة

أخرى، فأن الناجحين ليسوا سوية واحدة، فثمة تفاوت ملموظ منطقى فى درجة الاستيعاب ومستوى الابداع.

* إننا إذاء جامعه شعبية عربية، فيبين الدارسين الفلسطينيين، والأردنيين، والسورى، والمصرى. والجامعة هنا بالمعنى السياسي والثقافى فى أن معا.

* ولأننا لستنا حزبا سوريا، فإننا لانخضع الدارسين الى فترة ترشيح ، نوائب خلالها سلوكهم، فأننا امتدمنا ببعض المازمين نفسيا، والآتائين والثرثاريين والفاشلين الذين يعلقون فشلهم على شعاعية الدورة ، تاهيك عن الحواجز الطيارة التي يفاجئنا بها بعض مثقفى الإبراج العاجية، الذين يانفون من النزول للجماهير، ويأخذون على غيرهم مثل هذا السلوك. ونحمد الله على أن مجموع من نجحوا فى التسلل إلى الدورات الفمس مشرة من هذه العناصر المزعجة لم تتخط نسبتهم الـ ٢٪ فقط، من مجموع الدارسين.

على أن قائلتنا تواصل المسير، غير غائبة بالاصوات النشاد، متمسكين بقوله تعالى «أنازيد فیذهب جلاء»، وأما ما يتطلع الناس فيمكث في الأرض، صدق الله العظيم.

الثقافى عن السياسي، ليس فى وعيانا وحسب، بل أيضا فى الممارسة، والأفردى مجموع هذه الدورات جهدا هائلا. وقد عززت المعونات المالية والمعنوية التى قدمها الكاتب السياسى المعروف، فضل شرورو، والقائدة النسائية، سميرة جيريل، والمصديق رافع الساعدى جهود الدورة، وغدت فى مقدمات شروط نجاحها.

* يندرج هذا العمل تحت بند «العمل الجماهيرى»، بسبب ارتباطه بالجمعيات الشبابية والنسائية، أساسا. وهو ، أيضا، جسر بين الأجيال طال انقطاعه فى المجال الثقافى، إنه واجب جيلنا تجاه الأجيال الشابة.

* فى لحظات الهبوط الوطنى، كان الثقة ملائنا. لأن المثقف تصعب هزيمته، ولأن مايسطره القلم يصعب على السيف، حبس التعريف الروسى قبل غورياتشوف.

* كما ثمة مهارات جديدة يكتسبها الدارس، فيمتلك مهنة جديدة، تعينه فى هذه الأيام «السوداء»

* نجح حوالي خمس المتقدمين إلى الدورة، على أن هذا لايعنى أن أربعة أخماس الدارسين لم يستغربوا، أو أنهم ليسوا أهلا للدوره. بل إن ثمة استعمامات من المشاغل والمشاكل حالت دون مواصيلتهم المسيرة. ومن جهة

أيها المبدعون.. من نحن؟

صبرى فواز (مخرج)

نعيد نشر هذه التجربة هنا، بعد أن نشرت مغلوطة
في العدد الماضي، معتذر للكاتب والقراء.

ويرى « ذاته الجمعية » رؤية حقيقة عميقة لا تختلف عند مجرد الإدراك بل تشمل المراحل الأخرى (إدراك - وجдан - نزوع)، فيعرف مجتمعه ويشعر به ويعمل كل ما يمكنه من معرفة أكثر وأحساس أعمق في دائرة لانهائي ملئ بالانتشار.

فرحة بروية إيتها في التلبيزيون - وقد بدأ يتخد من الفن طريقاً - ربت على كنته بكلها الحزن وقالت:

« لو عايز الناس تسمع لك.. احكيلهم عنهم »!!!

إن الفوضى في الذات الجمعية - لم تكن تدرى - وهي القروية الامية - المصرية تحديداً - يمكن المبدع من تجذير ذات القروية فيشعر ذاتما بحالة سمو.. وتنشأ لديه مناعة ضد كل ماهو متدين.

أنها تضع يده على جوهر أزمة الفن في مصر الآن .

عندما يرى الفنان المبدع « ذاته الفردية » بكل مافيها من سمو وجمال وعربدة وجموح.. سوف تكتشف الحبيب ولعل في تجربة خالد الذكر « سيد درويش » ما يؤكد صدق هذه الرؤية.



«سره الباتع» للكاتب الرائع «د. يوسف ادريس» قمت بإعدادها وابراجها للمسرح ولم استعن بأى واحد من يسمون نجوما.. ومع ذلك لاقت إقبالاً جماهيريا غير مسبوق وتم فتح شباك تذاكر لمدة (٢٠) ليلة عرض وهو مالم يحدث من قبل في مسرح للثقافة الجماهيرية.

وعندما جلست أتأمل التجربة تذكرت صوت الأم وهي تقول «لو عايز الناس تسمع لك ... احكيلهم عنهم»،....

ورأيتها تربت على كتفي وكتف سيد درويش وفؤاد حداد وشادي عبد السلام ونجيب سرور وسيد القمني وجمال حمدان ومحمد جاد الرب وزكرياء الحجاج... اوى دعلى الحجار....و....و....و....و

وهناك بعض المبدعين الذين وصل بهم الفوضى في الذات المصرية إلى درجة التصوف مثل «فؤاد حداد» شادي عبد السلام والباحث العظيم «د.سيد القمني»..والكثير من لا يساع المكان لسرد أنسانهم جميعاً..

وعندما انصرف بعض العاملين بالفن في مصر- ولا أقول الفنانين- عن ذات مصر وتراثها وقنه الحقيقي.. انصرف عنهم الجمهور، ولن تنخدع في بعض الأعداد التي تتجذب اليهم فلم يلتقط حولهم سوى اناس تغروا من ذواتهم... .فهم أشباه تجذب أشباحاً.

لقد ظل اللغو يحيي رنى إلى أن قمت بتجربة «المدد» في قصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة، تلك التجربة التي رضخت يدي على حقيقة الأمور هي قصة

«الرقص مع الشيطان»

سينما الأزمة

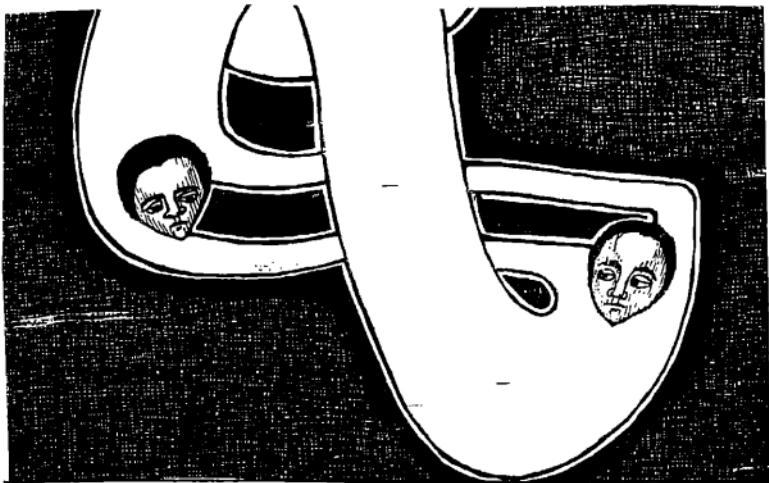
أيمن مكرم

لسنا بصدور تقدير كلمة الاستاذ لطفي الخولي، فلهذا الموضوع حديث آخر، ولسنا بصدور طرح مشكلة او ازمة سينما مصرية، التي هي بحق ازمة بكل المقاييس، وفي كل افعر تلك الصناعة الهامة المؤثرة. ولكننا سنتوقف أمام أحد هذه الانلام الذي نال بعض الجوائز وتم عرضه في القاهرة مؤخرا وهو فيلم « الرقص مع الشيطان ».

الفيلم من إخراج وإنتاج وتوزيع علاء محجوب ، يعالج الفيلم قصةصراع القديم بين العلم والدين. فنجد «واصل» (نور الشريف) الذي يأتي من الاتحاد السوفيتي بعد مسنوات قضها في

لهم عندما دق الاستاذ لطفي الخولي ناقوس الخطير في كلمته الختامية للمهرجان القومي للأفلام الروائية- الذي كان يرأس لجنة تحكيمه- محذرا من المستوى المتردى الذي وصلت إليه السينما المصرية، تبارات أفلام كثيرة ترد على هذه الكلمة، بعضها جاء واعياً ومتزناً، وببعض الآخر جاء عصبياً ومتهاولاً للدرجة اإلتزاق في مستنقع الشتيمة والحوار غير المذهب.

وفي هذه المستيريا الدفامعية تناسى الجميع مستوى الأفلام التي اشتراك في المسابقة، وتشبّث البعض بتاريخ السينما المصرية وماضيها القريب والبعيد.



الفتاة التي كان يحبها ثم تزوجت غيره بسبب فقره أما زوجها المليونير فيسكن قصرا ولكنها تطلب الطلاق بسبب إدمان الزوج ثم انتهت الموضع بزواجها من واصل، تم هذه بطريقة السرد مثل المسلسلات الإذاعية.

يحصل واصل على ثبات شيطاني ويأخذه إلى المعلم، ويخلق منه مقاراً جديداً معتقداً أن بإمكانه هذا العقار أن ينقله عبر الزمان والمكان إلى أزمنة أخرى في الماضي أو المستقبل.

يجري التجارب على نفسه: ويقابل وهو في حالته الجديدة جده البشاويحاول معرفة مكان الذهب الذي استبدل به كل أملاكه خوفاً من الثورة، ويستمر في هذه المحاولات ويبلغ الفيلم دائماً على الرابط بين استقرار واصل في العلم وتخليه عن القيم الدينية وبعد عن الصلاة من جانب، وربط ذلك بسقوط الاتحاد السوفيتي وتفككه في عام ١٩٩١ من جانب آخر.

أثناء التجارب التي يجريها واصل

دراسة الصيدلة، ونعرف أنه قدم عام ١٩٩١ وهو التاريخ الذي تصدر الشاشة بعد نهاية التترات، وهو طبعاً عام انيار الاتحاد السوفيتي.

يعود واصل إلى منزله ويهارب مخرج الفيلم بشكل سريع ومتجلب أن يظهر لنا التغير الذي طرأ على شخصيته بعد هذه الفترة، في حوار مباشر وفج عن الدين والأوليات بين واصل وأمه (مدينة يسرى)، ويلع الفيلم في ذلك لكي نفهم أنه قد تخلى عن تدينه وتأثر بالجو السائد في الاتحاد السوفيتي. ويفترض الفيلم ببطء الفهم لدى الجمهور فيكرر ذلك في مشاهد كثيرة وقد يعود ذلك إلى فقرة السيناريو القائم أساساً على هذه الفكرة.

وبقدر البساطة في التركيز على هذه الأطروحة التي كان من الممكن توضيحها في مشهد أو اثنين على الأكثر، كانت المساعدة في مشاهد زواج واصل من معيدة في الكلية (صباح السالم) تلك

يحاول إقامة ميارة بين العلم والدين،
وكانها و جداً ليتعرضوا،
وهي مسألة قديمة قدم العلم والدين
معاً.

ولكن حينما يأتي الفيلم كداعية فجأة
لبعض القيم السائدة أو التي كانت
سائدة في فترات الإنحطاط في
الحضارة الإسلامية أيام المالكية
والعثمانيين، ودعاة للتمسك بالأسلوب
الشعوذة والقدرة في مقابل الخوف من
العلم الذي هو روح من عمل الشيطان،
وهذا النسق القيمي قد يرضي بعض
الأذواق التي تحاول خداع نفسها بارهام
الطمأنينة النفسية بالبعد عن العلم وما
يجلب من مصائب وكوارث، وقد نلاحظ
ماكتب في التترات بخطوط رهنا
جبان حول التوزيع في السعودية وفي
الفالب يكتب التوزيع لخارجي أو
العرب فقط.

إذن نحن أمام سينما تحاول تسييد
نوع معين من القيم، يرضي نوعاً معيناً
من الجمهور، يوزع في بلاد معينة من
الدول العربية وغير العربية.

وهذه النوعية من الأفلام على الرغم
من توفر مناصر فنية عالية الماهارة
اشتركت في صنعها بداية «بندير
راضي» مدير تصوير الفيلم الذي قام
بعمل شاق - في سيناريو متزهل
ويغسل إلى أحداث الملل - وذلك في توزيع
الإهانة وحركة الكاميرا السريعة،
وكذلك المونتاج عادل منير الذي من
الواضح أنه بذلك مجدهداً خاصاً في
تركيب هذا الفيلم ومع ذلك لم يستطع
هبط إيقاعه بشكل مؤثر فتسرب الملل
لكثير من المشاهدين.

على نفسه، يتكرر مشهد كلب أسود
قبع المنظر يجري بسرعة نحو الباب،
وتتحرك الكاميرا بسرعة من وجهاً نظر
الكلب، ويستمر وأصل في تجاربه التي
تجلب عليه الألم والهم وتجعله في صراع
مع الزمن، يحاول أن يغير المكتوب في
عناد وصلف حرم الفيلم على إبرازهما
كما أسلفنا.

ينتهي الفيلم بانهيار وأصل بعد
انتهائه من تجاربه والتي عرف من
خلالها أنه سيموت بعد أن تنجذب
زوجته طفلة وتدعى هدى، يحاول
إيجاض زوجته لكنه لا يستطيع.

في المستشفى وقد وضع من الألوان
أنها مصحة نفسية تابية الأم بخبر
المولود وأنه طفل جميل وليس بنتاً كما
قالت تجاربه، فينها ر تماماً ثم يعود إلى
رشه ويفؤمن أن العلم كفر ويسمى ابنه
محمد، ويعود مرة أخرى إلى الإيمان
باليه وكان ذلك هو البديل الصحيح عن
الإبحار في العلم الذي قد يجلب الكفر،
كم قال الجالس بجواري في المقد
مرفقها بعبارة «استغفر الله العظيم»
ونعرف قبل ذلك أن العقار مجرد عقار
لللهوسة، ومسألة الكلب الذي أجدهنا
المخرج بتكرارها - هي عبارة عن هلاوس
في مخيلة وأصل وهو الشيطان
متجسدًا في صورة الكلب كما يعتقد
مانسو الفيلم.

هل هي دعوة للتقدم سريعاً
إلى الخلف؟

قد نستطيع تلخيص فكرة الفيلم
في أنها دعوة إلى العلم والإيمان، ولا أحد
يختلف على ضرورة كل من العلم
والإيمان، ولكن من وقت لاخر يظهر من

لن أطلق سراح من أحببت

سهير المصادفة

العزيزة جداً.. الأستاذة فريدة النقاش..
 العامـةـ والشتـاءـ هناـشـتـاءـ ..ـمـنـأـىـ ثـقـبـ
 نـفـذـهـؤـلـءـ الشـحـانـوـنـ وـالـأـفـاقـوـنـ وـرـجـالـ
 الـأـعـمـالـ الـذـيـنـ فـتـحـواـ خـلـالـ أيامـ شـرـكـاتـ
 عـابـرـةـ لـلـأـنـهـارـ تـشـتـرـىـ شـقـقـ الـفـقـراءـ
 بـرـغـيفـ خـبـزـ وـزـجـاجـةـ فـوـرـكـاـ وـتـعـدـ بـعـهاـ
 بـالـعـلـمـةـ الصـعـبـةـ لـلـأـجـانـبـ النـازـحـينـ مـنـ
 كـسـادـهـمـ لـتـجـديـبـ سـوقـ جـدـيدـةـ .
 مـنـ أـيـنـ خـرـجـ الـعـاطـلـوـنـ وـأـسـيـرـ فـىـ
 شـارـعـ جـوـرـكـىـ فـاصـطـدـمـ بـفـتـاةـ فـىـ
 الـعـشـرـيـنـ بـقـعـيمـ أـبـيـضـ حـامـلـ لـوـحـةـ
 لـمـسـيـحـ مـصـلـوـبـاـ وـمـعـلـنـتـ عنـ قـيـامـهـ
 وـنـهـاـيـةـ الـعـالـمـ فـىـ الـأـحـدـ الـقـادـمـ ..ـالـقـادـمـ
 الـماـضـىـ مـنـ شـهـرـيـنـ بـالـطـبـعـ وـظـنـنـتـ أـنـ
 الـعـيـونـ الـمـتـعـبـةـ الـفـارـقـةـ فـىـ يـاسـ مـلـونـ
 تـنـبـهـتـ لـرـدـةـ يـمـيـنـيـةـ تـكـسـعـ الـعـالـمـ
 فـحـزـنـتـ وـهـمـ فـرـحـونـ أـوـيـهـيـاـلـهـمـ وـلـىـ
 بـاـنـهـمـ فـرـحـونـ .
 مـسـتـبـدـلـينـ عـادـةـ التـجـولـ فـىـ الـقـابـاتـ
 الـمـورـقةـ ..ـبـالـحـملـقـةـ فـىـ الـفـاتـرـيـنـاتـ،ـ وـعـادـةـ
 الـقـرـاءـةـ فـىـ الـمـتـرـوـ وـالـحـدـائـقـ الـمـفـتوـحةـ
 بـالـشـرـثـرـةـ عـنـ أـخـرـ مـوـضـةـ،ـ وـهـمـ أـحـيـاـنـاـ

تحـيـةـ طـيـبـةـ وـتـعـنـيـاتـ حـارـةـ بـصـحةـ
 جـيـدةـ وـكـتـابـاتـ غـزـيرـةـ وـبـانـ يـرـتـاحـ قـلـمـكـ
 الـكـبـيرـ مـنـ حـبـ الـحـيـاةـ.ـ رـبـاـ مـاـكـانـ مـنـ
 حـقـىـ أـنـ أـرـسـلـ لـكـ هـكـذاـ ..ـفـجـاهـةـ ..ـلـاقـطـعـ
 مـنـ وـقـتـكـ دـقـائقـ وـلـكـ مـاـذـاـ أـفـعـلـ إـذـاـ كـانـ
 بـيـنـيـ وـبـيـنـ هـمـ الـوـطـنـ فـىـ عـيـنـيـكـ
 هـاجـسـ ..ـمـاـقـلـقـ مـلـعـ أـيـقـظـنـيـ لـأـكـتـبـ لـكـ
 دـلـكـ تـحـدـيـداـ فـاعـذـرـيـنـيـ مـرـتـينـ:
 مـرـةـ لـأـنـيـ ضـعـفـتـ وـأـنـاـ أـزـدـقـسـمـ
 أـوـزـوـرـيـسـ ..ـأـنـاـ لـمـ الـوـثـ مـاءـ النـيلـ وـلـمـ
 اـقـطـعـ مـجـراـهـ فـىـ وـقـتـ الـحـاجـةـ وـلـمـ أـسـدـ
 الـقـنـوـاتـ،ـفـيـكـيـتـ وـكـانـوـاـ مـنـ حـوـلـ
 مـسـرـعـيـنـ ..ـيـخـسـرـونـ أـكـشـاكـاـمـ تـرـاصـةـ
 مـتـشـابـهـةـ دـوـتـاـسـبـبـ وـيـشـهـوـنـ عـنـ عـدـ
 شـوـارـعـ مـوـسـكـوـ الـفـسـيـحـةـ وـيـغـيـرـوـنـ لـوـنـ
 اـشـجـارـهـاـ الـبـاسـقـةـ بـالـذـيـونـ،ـكـانـوـاـكـلـةـ
 عـجـيبـةـ الـصـنـعـ،ـيـنـسـجـونـ فـقـرـاءـهـمـ نـسـجـاـ
 وـيـسـكـنـوـنـهـمـ عـلـىـ مـرـأـيـ الـبـصـرـ مـحـطـاتـ
 السـكـكـ الـحـدـيدـيـةـ وـالـأـنـفـاقـ وـالـحـدـائـقـ

بمرارة على أنفسهم يضحكون حينما يكتشفون - مثلاً - أن إحدى شركات الاستثمار باع لهم «شامبو» أجنبية وبعد اغتسال الجميع به اعتذرت الشركة عن إسقاطها البند «مخصص للكلاب» شيء ما يذكرني بنافي السبعينيات، وفحة ما في القلب ترقص أن يكون من حق شعب إعاقة نفسه هكذا، فهل كان المخرج الوحيد لعرفة الفن الهابط مارسته، وهل كان المخرج الوحيد لعرفة القراء منهم، وهل كان المخرج الوحيد للحلم بفردوس حياعة؟ أما من مخرج آخر لمحسان قوى التوى كاحله، غير إطلاق الرصاص عليه؟ ومن جديد.. من جديدهم يحملون، يتجمّعون حول أسوار الميدان الأحمر وتحت ملابس الصواريخ الضوئية الملونة يرسمون أمانيات جديدة ويعلنون بفلروسية عن أخطاء ماضيهم ويدرسون جروح اليوم بمجد من يريد زراعة مرجان فريد.. كان واحد منهم يزد بجانبي - أنا لم أخُن حلم شعبي قط.. ولا أنا متخل عنه الآن.. ولن أسد بيتي وببيته القنوات.

كانت عليه خدوش بسيطة وكانت عينيه مستيقظتين بشكل أخاذ و كانت يبعد ترتيب حقاته حاضره ومستقبله للاقلاع في البدايات الصحيحة.. قلت في نفس.. أهكذا يكون الشابه؟ وقررت أن أرفع هذا المساء صوت مسجلاتى لتطير بحيرة بجع «تشايكوفسكي» فتقطن على جميع أغانيات الديسكو الرخيصة، وأن أستيقظ من الصباح الباكر لأعمل للمعيادين النسيمة أتنى مؤمنة - لم أزل - بقد

أنضل ساحاول المساهمة فيه بشيء.. ما دمرة لأننى نكرت أن أطلق سراح جميع من أحببت من قلبى وأستريح على خوات متبرة من الزمن.. لا تطاردى هموم الحوارى الفضيحة الطيبة ولا الوجه المنهكة مساء ولآخر ومصب المدينة الصائمة من حيادها.. فكرت أن أسرح الذكريات قلت.. فلتمط على أشجار أخرى غير أشجار روحى.. قلت أتنى تغبت من الأوزان والقوافى، وشككت فى قدرة دمى على احتمال تجول - نهر طويل كالدليل به وشوارع بحراباتها الظاهرة وحانلاتها المزدحمة وأغان صاحبتنى من حوش المدرسة الابتدائية حتى محارلة قضم تفاحة المعرفة..

لما عرفت أتنى اقتربت كثيراً من ماهية الغربة أسرعت بفتح نواذ قلبى، فلتطأه جميع حكايات جداتنا فى القرى من انتصار الخير والتى فى كعوب الأذية المدببة لفتيا المدارس الحالات وليرقصن فيه حتى مطرشاته مصر بعابرية المرتجفين تحت ملابس خفيفة فليصخب فيه شعب بالكلمة حتى لأنام مطلقاً.. وأسأل: ماذا يبقى لي إذا ما أطلقت سرا حكم؟

الأستاذة العزيزة: فريدة تحباتى مرة أخرى لك ولأسرتك وتعنيات بصباح مولق، إذ أتنى أكتب فى صباح مشمس قد يحتمل اعتذاراً أخيراً للرسالة غير متوقعة كان لا بد منها عقب حل عدة ضرائعات فى نفسى.

لـك جزيل شكرى واحترامى
ـ بهير المصادة

موسكو، ٢٠ مايو ١٩٩٣

«الطريق» تواصل مسيرة التجديد

احتواها العدد الأخير من «الطريق» سنددها ثلاثة محاور ناقش أولها «الماركسية» من زوايا متعددة، وثانيها «حوار الأيديولوجيات» وثالثه لبنان الرهن- المستقبل هذا بخلاف الأبواب الثابتة، التي احتوت على عدد من النصوص الإبداعية، والتابعات الثقافية. فيما يخص محور «الماركسية» من زوايا متعددة». ستجد أن الحديث لم ينقطع عن الاشتراكية العلمية، وضرورة تجديد نفسها، منذ السقوط الكبير للاتحاد السوفييتي، ذلك السقوط الذي لا يعني بحال من الأحوال سقوط القيم التي أمنت بها الماركسية ونظرت لها، من قيم الحرية والعدالة الاجتماعية

بعد غياب وتعثر داماً أكثر من عام ونصف العام، عادت مجلة «الطريق» اللبناني إلى الظهور مرة أخرى، لتوالى مسيرة طويلة من النضال الفكري والسياسي والعقائدي والمستنير، بدأ من أكثر من نصف قرن، وهي مجلة فكرية سياسية شهرية، يرأس تحريرها الناقد والمفكر اللبناني «محمد ذكروب» الذي استهل مقاله الافتتاحي، في العدد الأخير- مايو ١٩٩٢- ببيان الأسباب التي أدت إلى غياب الجلة، وتوقفها عن الصدور، معلناً ضرورة «مشاركة القارئ»- تحريرياً ومادياً- في مواصلة المسيرة. وإن وتفتنا عند أهم المحاور، التي

والديمقراطية، ولذلك يدعم الدكتور اسماعيل صبرى عبد الله، في مقاله «إنكار أولية للنقاش بين الماركسيين العرب»، إلى وجوب تقييم التجربة السوفيتية تقييماً موضوعياً، ذلك أن أحداً لن يقتنع بالفصل بين الاشتراكية وسقوط النموذج الذي قدمه الماركسيون العرب، منذ ظهور التيار الشيوعي في الوطن العربي، على أنه الكماليعيني والصورة الوحيدة لتطبيق الاشتراكية العلمية، التي هي وحدها الاشتراكية الحقة.

ويطرد د. اسماعيل صبرى عبد الله، عدداً من الأسئلة الجوهرية أولاًها: هل كانت فكرة الاشتراكية ذاتها حلمًا لم يتحقق في الدولة الكبرى التي تبنته ودامت لتدعمه سبعين عاماً؟ ثم هل بقى شيء من الماركسية بعد انتصار صرحتها الأساسية؟

والإجابة بـ«نعم» وحمل هذين المسؤولين، تؤدي بالفعل إلى استرداد المصداقية بين الشعوب.

وبعد استخدام المنهج الماركسي نفسه في تقييم التجربة السوفيتية يستعرض د. اسماعيل صبرى عبد الله عدداً من النقاط، يراها أخطاء فادحة وقع فيها النظام السوفيتي نفسه، أهمها دعوه مقوله أن الاتحاد السوفيتي مجتمع لا يبقى، مؤكداً خطأ هذه المقوله في إنكار التنافسات في المجتمع، ومحاكسة من خلافات، مما يتربّط عليه الحكم في المجتمع بالجمود والتخلف، وكذلك الحال

بالنسبة لقوله حكم الحزب الواحد، وإنكار التعددية السياسية، وهو أمر مخالف تماماً لحقائق المجتمع، وجوهر الماركسية ذاتها، فليس للاشتراكية كتاب مقدس يوفر الإجابة السليمة على المشكلات التي يثيرها المجتمع، والوسيلة الفضلى لبناء الاشتراكية هي تعدد الآراء والاتجاهات. هذا بالإضافة إلى التداخل الوثيق بين الحزب والدولة، مما أدى إلى تكوين آلة بيروقراطية ضخمة، بمساعدة أسباب أخرى، لم يعرف التاريخ لها مثيلاً، تدعى الانتساب إلى ماركس الدينقراطي، الذي يرى في الدولة أساساً جهاز قمع، أراد له أن يتلاشى بالتدریج.

إن قبول فكرة نموذج اشتراكي صالح لكل زمان ومكان ولو ببعض الرتوش، منافق كمأيرى د. اسماعيل، للفهم الماركسي للتطور الاجتماعي، والأمر في نظره ليس كله سلبيات، بل إن نبراس الأمل يمكن في النضال، الذي لا يمكن أن يتوقف حتى تجد حلولاً لقضاياها الفكرية التنظيمية فالواقع لن ينتظرنَا، وواجهنا هو الدراسة العميقه والموضوعية، غير المحكومة بمسلمات مسبقة لواقع مجتمعنا المعقد.

الأمر نفسـاً حملته مقالة المفكر الماركس «جورج البطل»، الذي أشار إلى جوانب من معاناته الفكرية لدى تامله، في حقائق النظام الذي سمي اشتراكياً، ويراه هو نقيراً لأنكار ماركس، ويرى أن الماركسيين العرب، لا يبدلون الكثير من الجهد للمراجعة النقدية الشاملة لفكرة ماركس.

السابق، على ضوء الارضاع الملموسة في بلادنا، لميساغة فكر ماركس جديد.
ومن أهم النقاط التي أشار إليها «جورج البطل» أن الاعتماد على المنهج الذي استخدمه ماركس في أعماله، يقودنا إلى إعاقة التأثر في أفكار ومفاهيم عديدة صاغها في أيامه، في هذه الظروف الملمسة لتلك الأيام، وعلى ضوء الاكتشافات العلمية وتطور العلوم كلها بما في ذلك علم الاجتماع، والعلوم الإنسانية والاجتماعية عامّة، وما حق بهذه الأسهامات من تطور وأضمار بفعلم المواقف المعاصرة
للماركسيّة المتأخرة معها في التجربة الستالينيّة وسوها من التجارب.

ويجيئ بان حلّة الارتباط تخصّ الماركسيّين العرب، ولا يبدو الأمر كذلك على الصعيد الأوروبيّي نفسه، أو في البرازيل وأسيا وأمريكا اللاتينية، فقد تنوّعت التحليلات الفكرية والماجهات من ذوق مبكر، وتجاهله ما عظم الماركسيّين العرب، وما زالوا يفعلون منذ تجاهلو جرامشي والتوصير وبولانزاس وسمير أمين.. وغيرهم، والمؤكّدان مصدر الارتباط الآن ليس أحدّاث سقوط الاتحاد السوفياتي حديثاً، بل هو تراكم طويل لارتباط في التفكير والتحليل منذ وقت مبكر، أربك الحركة من قبل ويربكها حالياً، رغم أن الموقف العالمي كله يبدو في صالح حركة جماهيرية في بلدان الجنوب، رغم المصاعب الجمة وفي مقدمتها المنطقة العربية.

وفي الموروث الثاني من العدد وهو حوار الأيديولوجيات، جاءت مقالتان لكل من كريم مروة وسمير أمين انطلقت

أمام قالب الباحث الفلسطيني «د. ماهر الشريف» فقد دعا إلى ضرورة أن تتخلّى عن النظرة العقائدية إلى الماركسيّة وأن تنزع منها قدسيتها، ونبتعد عن انجتها، وأن ترجع ماركس إلى شروط نشاطه المعرفي والتحويلي الملموس، وأن نعترف بأن بعض المفاهيم الماركسيّة قد تقادمت ولم تعد كافية، وأن التعرف على الواقع الراهن، وكشف تناقضاته بات يفرض مفاهيم أخرى، والاهتمام بالظواهر التي لم يعمرها ماركس وأنصاره، الاهتمام الكائن، وإعادة الاعتبار إلى جوهر الدياليكتيك التاريخي، والاقتناع بأن التاريخ الذي لا نهاية له، لا يسير يوماً على خط مستقيم متضاد، وأن مخرج الماركسيّة من السياق الذي حصرت نفسها فيه، وأن

الحادي عشر

197

٤ / ملحوظ

الطبعة الأولى

الماركية
من زوايا متعددة

اسماويل صبرى عبد الله - جورج البطل
 Maher Alsharif - Hamdy Shouraawi

جواب الاستفسارات

سعير أمين: في نقاش مع الماركسية الجديدة والسلبية والمشروع القومي
كريم مروة: في حوار مع رسالة الإمام الخميني إلى غورباتشوف



بيان الراهن/المحتضر، سناء أبو شلما - فهيمة حرف الدين - شفيق شعيب - أبوبكر

طربيش لأدب وفنون، حنا مهنة - سعدى يحيى يوسف - سعيد العيد - محمد كامل

الخطيب - محمد ذكير - مارياليس - عثمان عصام عصام - سعفان - سعفان .

يوزف - الياس شاكر - عمر ابراهيم الكشكلي - ناصر الشامي

كتاب شفاعة، كتب - سيدنا - فوزي تشكيلية - نورات - رسال

جامعة ذاتها - ذاتها - طارق - هل معين - إدراكية الثالثة - سالمة موسى

لكتاب «الاشتركية لسلامة موسى وحوار قديم مع عميد الأدب العربي د. طه حسين أجراءه عام ١٩٤٤، وشيخ خورى وتقدرى تلعىمى هذا إلى جانب عدد من النصوص الإبداعية، لشعراء وقصامين عرب.

ويؤكد هذا العدد من «الطريق»، أن الطريق الحقيقي للثقافة الجادة هو النضال الدائم لأن هذه الثقافة هي الباتية والمضنية، فـ«صياغة العقل» والوجдан العربيين، مهما زادت الأعباء وال WAN الحاسمة، ومهما زادت أعداد المجالس المدعومة للأهالي والمفيدة للعقل.

الأولى من رساله «الإمام الخميني» إلى «جورياتشوف»، ويدخل من خلال «كريم مروء» في حوار مع ملوكرين إسلاميين حول بعض اطروحات الماركسية، وفي فكر بعض المسلمين، بمقدمة تقدما التقدم والتغيير الاجتماعي.

اما سمير أمين، فيصوغ تحليله
نقدياً لكثير من اطروحات الماركسية
الجديدة، والسلبية والمشروع القومى
والنڭ التحديث ..

وفي الأبواب الثابتة، احتوى عدد «الطريق» على بعض المقالات الثقافية في السينما والفن التشكيلي، وعرض

كلام مثقفين

صلاح عيسى

فيلم الأحلام

في فيلم «أرض الاحلام» - الذي كتبه «هانى فوزى» - يعود المخرج «داود عبد السيد» إلى العالم نفسه الذى استنهم منه فيلم «البحث عن سيد مربوق» ولكن لكن ينظر إلى الوجه الآخر من المسألة .. في فيلم الأول استيقظ البطل ذات يوم ليكتشف أنه جزء من عالم لا يعرف عنه شيئاً، أما في «أرض الاحلام» فقد استيقظت «منجس/فاتن حمامات» لتكتشف أنها لا تعرف نفسها وأنها لم تختر شيئاً في حياتها، ولم تصنعن بارادتها، ولم تعلم يوماً بشئ، فقد تزوجت لأن كل البنات يتزوجن وأنجبت لأن كل الزوجات تنجبن، وربت أولادها لأن ذلك ما تفعله الأمهات ، أما الان فالمطلوب منها هو أن تلتحق بابيتها الأكبر الذى هاجر إلى أمريكا ، لأنها تحلم بذلك، بل لأن هجرتها هي التى سوف تكون بقية أولادها وبناتها من تحقيق حلمهم فى المجرة الى أمريكا.

ولأنها لا تحلم بذلك، ولا تتصور أن تفارق الأرض التي تضم كل ذكريات عمرها ، أو تفيف عنها الشجرة التي شهدتها وهى تبذر أيام شبابها ، فهي تتمارس دون وعي ، وتلتوت اللرمة مرتين ، ويصبح السفر قدرًا لا تستطيع القرار منه ، وإلا فقدت حق المجرة الى الأبد .. وقبل عشر ساعات من ميعاد الطائرة ، تكتشف أنها فقدت جواز السفر وتتركز شكوكها حول شخص كانت قد اصطدمت به في الصباح وهي تتسوق فتاخت في مطاردتها بحثاً عن هويتها الفائضة!

وخلال المطاردة تكتشف أن الرجل .-(يحيى الفخرانى) هو نقيضها في كل شيء، فهو يفعل ما يريده ، لا ما يريد الآخرون ، ويعيش كما يهوى لا كما يحب الآخرون ، يسبح بين بlad الدنيا ، يعيش ويلعب ويفنى ... ويبعد أمامها رغم الشجار المتواصل بينهما - ساحراً حقيقياً لا مجرد «هارى» يقدم العاباً سحرية في المتنادق الكبيرى ، لكنه مع ذلك ليس سعيداً كما توهمت ، فهو يعيش وحيداً بلا جذور ، لا ينتمى لأحد يصون معه أحلاماً مشتركة ، لذلك يشرب بالفراط ، لاته وهو سكران ينقسم إلى شخصين يحادث أحدهما الآخر ، فيختلف من شعوره المريح بالوحدة!

وعند تلك اللحظة يكون كل منها قد اكتشف نفسه ، واكتشف الآخر ، وعرف أن أرض الاحلام ، هي الأرض التي تكون فيها حراً ومنتقباً ، في الوقت نفسه . ومع أن درجس تكتشف أن جواز السفر الضائع ، كان طوال الوقت في أحدى حقائبها الأن العثر عليه ، لا يعني لها شيئاً ، فقد ملأت ملي هويتها واختارت أن تبقى ، وان تنتسى إلى الساحر المجهول حتى لو أتاماً على رصيف شوارع الوطن.

وهكذا يكتب «داود عبد السيد» - والذين شاركونه منع هذا الفيلم - أنه برمج التدهور الذى تعانى منه السينما العربية - فما تزال في الوطن مواهب قادرة على أن تصنع «فيلم الأحلام» ١



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

رابط بديل lisanearb.com

تعلن



مَوْسِعُ الْحِكْمَةِ وَالْإِرْتِسَاقُ الْبَطِينُ

لابداع الشعري

أولاً: عن استمرار فتح باب الترشيح حتى يوم ١٩٩٣/١٠/٣١

وذلك في المجالات التالية

- ١- جائزة الإبداع في مجال الشعر : وقيمتها أربعين ألف دولار أمريكي . وتمنح لواحد من الشعراء الذين أسموا بابداعهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال عطاء شهري متغير .
 - ٢- جائزة الإبداع في مجال الشعر : وقيمتها أربعين ألف دولار أمريكي . وتمنح لأفضل دراسة في نقد الشعر العربي تقترب على تقليل النصوص وتفصيلها افراد رشيدة فنية محيرة في زيوان شاعر آخر غير من الشهراوي في مطلع حلقات يقيم على أساس علمية موضوعية . وعلى أن تكون الدراسة مبتكرة وذات قيمة عالمية تحيي جدلاً للدراسات النقدية .
 - ٣- جائزة أفضل ديوان شعر : وقيمتها عشرون ألف دولار أمريكي . وتمنح لأفضل ديوان شعر صدر خلال ضمن سنوات تنتهي في ١٩٩٣/١٠/٣١ .
 - ٤- جائزة أفضل قصيدة : وقيمتها عشرة آلاف دولار أمريكي . وتمنح لأفضل قصيدة منشقة في إبراجى العبريات الذربية أو المصحف . خالق عامي ١٩٩٤ - ١٩٩٣ .
 - ٥- جهات الترشيح : الجامعات والمؤسسات الثقافية والدراسات المكرمية والأهلية وإتحادات الأدباء وجمع شرقية إفاذ موقوفة المرشح كتاباً على ذلك ويمكن للشاعر أن ينادي أن يقتضي معاشرة .
 - ٦- الشروط والمواصفات : تطلب من مكتب المؤسسة في جمهورية مصر العربية - القاهرة .
- ثانياً: لازالت الفرصة متاحة حتى ٣١ ديسمبر ١٩٩٣ للمشاركة في :

البيانات المطلوبة حسب الاستماراة : الاسم الكامل ، مكان ونوع الميلاد ، الحياة العلمية والعملية عنوانين الدوليين وتقريباً مسيرةها ونهايتها ، مؤلفات أخرى ، مذكر عنده ، تذكرة معاشرها الشاعر بنفسه ولهمة منها على الأقل بخط يد ، صورة هوية للشاعر ، العنوان الدائم ورقم الهاتف .

العنوان - وادن

ج.م.ع. القاهرة: ص.ب. ٥٩٦١٢٣١١٢٣٥ - تلفون وفاكس ١٣٧٣٣٥